Mus. Tb. 4588-1

Ludwig van Beethoven.

Erster Band.

Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen

von

Adolf Bernhard Marx.

In zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke.

Erſter Band.

Das Recht der Herausgabe in engliſcher und franzöſiſcher Ueberſetzung hat der Verfaſſer ſich vorbehalten.

Berlin.
Verlag von Otto Janke.
1859.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Seiner geliebten Gattin

Therese,

der beglückenden Gefährtin im Leben und allem Schaffen,

der Freundin

Beethoven's, Bach's, Händel's und Gluck's,

widmet dies Buch

der Verfasser.

Erstes Buch.

1770 1804.

Inhalt des ersten Bandes.

Erstes Buch. 1770 bis 1804.

Seite

Beethoven 3

Jugend 5

Abkunft. Familienleben. Erster Unterricht. Neefe's Einfluß. Erste Kompositionen. Virtuosität. Sterkel. Unterrichtgeben. Mozart.

Lehrjahre 21

Haydn als erster Lehrer. Schenk. Albrechtsberger tritt an Haydns Stelle. Haydns Einfluß. Nebenlehrer. G. van Swietens Haus.

In die Welt 33

Karakter des jungen Beethoven. Die Biographen Fetis, Lenz, Oulibicheff. Fürst und Fürstin Lichnowski. Beethovens freie Fantasie. Himmel. Louis Ferdinand. Wölfl. Steibelt.

Die Vorgänger 46

Händels, Seb. Bachs, Haydns, Mozarts Karakteristik. Ihr Einfluß auf Beethoven. Gluck. Mehül. Cherubini.

Die kleinen Arbeiten und die Form 64

Trio's aus 1766. Variationen. Gelineck. Bagatellen. Märsche. Variationen zur Eroica. Vierhändige Sonate. Gesänge. Die Sonaten Op. 49 und 79. Die Variationen No. 36. — Begriff der Kunstform. Uebersicht der Formentwicklung. Die Formbrecher-Theorie.

Der Eintritt in die Laufbahn 99

Lebensziel Beethovens im Vergleich mit dem Mozarts und Haydns. Ziel der Letztern. Ihre Klaviermusik. Ihre Symphonien. Die Trio's Op. 1. Trio Op. 11. Quintett Op. 16. Karakter des Klaviers. Sonaten Op. 2. Grundbegriff drei- und viersätziger Form. Sonaten Op. 10.

Beethovens Stellung 137

Lichnowski's Haus. Beethovens Sinnesart. Theilnahme an Politik. Unabhängigkeit und Selbstgefühl. Seine Freunde. Seine Liebe. Julia Guicciardi. Fantasie. Sonate Op. 27. Stephan Breuning. Thätigkeit. Unterrichtgeben. Lebensgewohnheiten.

Das Verhängniß 165

Schwinden des Gehörs. Selbstmordgedanken. Vereinsamung. Argwohn und Reizbarkeit. Nachtheil für Spiel und Direktion. Fetis und Oulibicheffs Irrthü-

Seite

mer. Einfluß auf Kompoſition. Urphänomen des Tonlebens. Sonaten Op. 14. Beethovens Erläuterungen über ſie. Sonate Op. 13. Merlaide. Sonaten Op. 22, 54, 53. Sonate Op. 26. Sonate Op. 28. Sonaten Op. 31. Pſychologiſche Entwickelung in der Muſik.

Choriſche Werke 198

Konzerte Op. 15, 19, 37. Karakteriſtik des Konzerts. Quatuors Op. 18. Karakteriſtik des Quartetts. Quintett Op. 29. Septuor Op. 20. Gli uomini di Prometeo. Symphonie C dur Op. 21. Beethovens Orcheſter. Quidichefſe Irrthümer und Lenz Sommerſproſſe. Berlioz. Symphonie D dur Op. 36.

Zweites Buch. 1804 bis 1818.

Heldenweihe 239

Beethovens Anerkennung. Die Kunſtgenoſſen. Clementi. Die alte Kritik. Beethovens Lebenseinrichtung. Seine Brüder. Sein Teſtament. Das Oratorium Chriſtus am Oelberg. Beethovens Republikanismus. Die Sinfonia eroica wird geſchrieben. Beethovens Zorn über Napoleons Verrätherei gegen die Republik. Idee des Werks und Ausführung.

Die Sinfonia eroica und die Idealmuſik 275

Muſik als Tonſpiel. Geiſtesſphäre der Muſik. Dramatik und Objektivität in der Inſtrumentalmuſik. Richard Wagners Auslegung der Eroica. Beethovens Auslaſſung über den zweiten Satz. Quidichefſe Auffaſſung. Berlioz. Berlioz. Franzöſiſche Hypothese.

Die Zukunft vor dem Richterſtuhl der Vergangenheit 297

Der Fortſchritt des Geiſtes. Ries. Die Kritik. Berlioz. Lenz. Quidichefſ. Theſeus.

Rück- und Umſchau 308

Tonſpiel. Das Tripelkonzert Op. 56. Horn-Sonate Op. 17. Sonaten mit Violin Op. 30. Muſik der Stimmung. Sonate Op. 7. Rückblick auf die Sonate Op. 28. Beethovens Melodie, Rhythmus, Modulation. Energie, als Grundzug ſeines Karakters. Vergleich mit Händel. Sonate mit Violin Op. 47. Hantaſie Op. 77. Noch einmal die Formfrage. Gellerts Lieder, Op. 48. Beethovens Glaubensartikel.

Leonore 326

Der Muſiker und die Oper. Gluck und ſeine Nachfolger. Beethovens Standpunkt. Das Operngedicht. Sein Lebenspunkt für Beethoven. Die erſte Ouverture. Sie wird zurückgezogen. Mißverſtändniß über Originalität. Zweite und dritte Ouvertüre. Erſte Geſtalt der Oper. Sie fällt. Die Kritik. Umgeſtaltung. Darſtellung der neugeſtalteten Oper. Abermaliger Fall.

Fidelio-Leonore 354

Dritte Aufführung der Oper. Großer Erfolg. Die vier Ouvertüren. Ihre Karakteriſtik. Die zwei Operntypen, das gluckſche und das mozartiſche. Beethoven, der Nachfolger Mozarts. Karakteriſtik der beethovenſchen Oper. Anträge zu neuen Opern. Meiſtens. Die Bürgſchaft.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Beethoven.

Das Leben des Mannes sind seine Thaten, des Künstlers seine Schöpfungen. Die äußerlichen Vorgänge, Zustände, Verhältnisse sind nur Träger und allerdings Bedingungen jenes eigentlichen Lebens; sie können an sich unbedeutend erscheinen, ja, bei Männern geistiger That können sie kaum anders, da der innerlichen Arbeit nicht Wechsel und Bewegung, sondern Einfachheit und Stille des äußerlichen Daseins gemäß sind. Bei wem aber wäre dies zutreffender, als bei dem Tondichter, dem nicht blos das Schaffen ein innerlicher Vorgang ist, sondern auch der Gegenstand des Schaffens? Dem Maler bietet sich die schaubare Welt ringsumher mit ihrer beseligten Gestaltenfülle, mit ihrem Licht- und Farbenzauberspiel als Stoff seines Schaffens; der Musiker muß diese Welt in sein Inneres hineinnehmen, um aus ihm heraus sie neubeseelt wiederzugebären.

So war es Nothwendigkeit, daß das Leben des innerlichsten Tondichters, Beethovens, nach außen sich am stillsten und einfachsten gestalte; nicht jene bunten Reisebilder hat es aufzuweisen, die Händels und Mozarts Jugend in Italien, Frankreich, England erheiterten, nicht den Kampf zweier Volks- und Kunstprinzipe, der um Glucks hohe That die geistreichsten Köpfe Frankreichs gegeneinanderschaarte, seine Spaltung, noch heut' unentschieden, in den Hof und das königliche Paar hineinriß. Nicht jenen behagens- und

schimmervollen Ueberfluß kennt es, in dem Spätere geboren wurden, oder den Andere zu erwerben und zu genießen verstanden. In unscheinbarer Enge begann Beethoven seinen Lebenslauf. Besitzlos in die Welt hinaustretend, unerzogen für die Welt, lernte er nicht, zu besitzen und sich ein sicher freies Dasein zu bauen. Damit seine Sendung sich vollziehe, mußte noch ein unheimlich Geschick in den innern Organismus zerstörend eingreifen, tiefste Stille, Einsamkeit von innen heraus um ihn her auszubreiten.

Nichts ist hier Zufall oder Schuld; nirgends vielleicht hat sich der nothwendige Einklang der Lebensverhältnisse mit der Lebensbestimmung gegen allen äußern Anschein klarer herausgestellt, als an diesem Beethoven. Was Andere gehemmt und gebunden hätte für immer, ihn mußt' es stählen und freimachen; diese Stille des Lebens, in der Andere verdumpft wären, für ihn belebte sie sich mit Gesichten, mit Schmerzen und Entzückungen überschwänglicher Fülle und unabsehbaren Wechsels; selbst jene Zerrüttung, die jeden andern Musiker tückisch gleich zaubergewaltigem Fluch innerlich ertödtet hätte, geheimnißvoller Segen ward sie ihm, unverstandene Weihe für den in ihn gelegten Beruf. Dieser Segen hat in ihm gewebt und gearbeitet, unbegriffen und qualvoll wie das eiserne Joch auf dem Nacken des Propheten. Sicherlich hat er ihn auch gelabt mit Ahnungen und Bestätigungen, wie sie nur dem Künstler zu Theil werden.

Schließt nun dieses äußerlich so einfache, oft so getrübte Leben eine Ueberfülle geistiger Anschauungen und Thaten in sich, vollbringt die Tonkunst in ihm einen jener Momente, in denen das Alte sich vollendet und aus ihm die neue Idee verklärend emporschwebt: so darf man voraussehn, daß auch das an sich Unscheinbare, vom Geistesstral getroffen und durchdrungen, seine wahre Bedeutung und Würdigkeit empfangen wird.

Jugend.

Ludwig van Beethoven ward seinem Vater Johann, einem Sänger in der Kapelle des zu Bonn hofhaltenden Kurfürsten Max Franz, Erzbischofs von Köln, am 17. Dezember 1770 geboren. Der Vater, unruhig und unbefriedigt in seiner dunkeln, kümmerlich ausgestatteten Stellung, hatte sich wenigstens den allgemeinsten Lebenstrost, die Ehe, nicht versagen mögen; er hatte am 12. November 1767 die Wittwe des churfürstlichen Kammerdieners Layen, die damals einundzwanzigjährige, kräftige Maria Magdalena Keferich heimgeführt. Sie gebar ihm 1769 einen ersten Sohn, der bald nach der Geburt verschied, dann den Ludwig, dann, am 8. April 1774, einen dritten Sohn, Kaspar Anton Karl, und am 2. Oktober 1776 den letzten, Nikolaus Johann.

Da saß nun der arme Musikus mit dem für seine Mittel viel zu zahlreichen Hausstand in seiner engen dunkeln Wohnung im Graus'schen Haus in der Bonngasse, in ängstigender Dürftigkeit, aus einer Verlegenheit in die andere fallend, oft am Nothwendigsten Mangel leidend. Gutmüthig von Natur, reizbar, wie Musiker eben sind, gedrängt und gestachelt durch unablässige Noth, ward er herausfahrend gegen die Seinigen, zum Jähzorn geneigt, dann wieder durch den Anblick der Kinder und den Zuspruch der guten, verständigen Gattin leicht beschwichtigt und erheitert; in schlimmsten

Tagen suchte der Arme Trost und Vergessen im Glase. War Ruhe im Haus' und er übte sich am Klavier im Gesange, so blieb der nun vierjährige Ludwig gewiß nicht fern; kein Spiel und kein Spielgesell hielt ihn dann ab, er mußte zum Vater. Da drängt' er sich, so nah' es ging, an seine Seite, lauschte still und bewegungslos und ernst dem Gesang, der ihn entzückte, und bat, so oft der Vater schließen wollte, so dringlich und unwiderstehlich, nur noch ein klein wenig zu singen. Dann nahm der Vater sein Kind auf den Schooß und sang wieder „schmeichelnd hold", faßte die kleine Hand in seine und ließ ihn die Melodie, die er sang, mitspielen. Das war dem Kind' eine Lust ohne Gleichen! es war nicht vo[n] Klavier wegzubringen, bald gelang es ihm, die Melodie selbst zusammenzufinden. Fünf Jahr*) war er alt, da beschloß der Vater, ihm förmlichen Unterricht auf Klavier und Geige zu geben.

Guter Wille war auf beiden Seiten vorhanden; aber der reicht nicht aus. Der Vater mag ohnehin kein sonderlicher Musiker und Lehrer gewesen sein, wenigstens hat er sich in keiner Hinsicht einen Ruf gemacht. Nun mischte sich aber, verzeihlich in der Lage des Bedrängten, der Gedanke hinein, in dem Knaben einen Gehülfen für Erwerb zu erziehn, um die jüngern Brüder besser durchzubringen und den unabläßigen Forderungen des Hausstandes einigermaßen zu genügen. Das hatte Eile; der Knabe sollte üben, viel, unabläßig üben, festhaltende Strenge, jähzornige Wallungen wechselten mit natürlicher Güte und heimlicher Reue abrilhaft. Auf der andern Seite mochte der kräftige, eigenwillige, unruhige Knabe wohl nach seiner Weise gern Musik machen; aber zu vorgeschriebenen und unabläßigen Uebungen war er schwer zu bringen. Sie und das ganze Benehmen des Lehrenden verleideten ihm fast die Musik und

*) Die Dedikation der ersten drei Sonaten (in der Sweyerschen Klaviersule herausgegeben) an den Kurfürsten Maximilian Friedrich bezeichnet das vierte Jahr für den Anfang musikalischer Beschäftigung; vielleicht sind jene Spiele dazugerechnet.

verhärteten ihn, gegenüber dem wankelmüthigen Vater, dessen Schwächen dem scharfen Kinderauge nicht entgehn mochten. Nur die fromme, liebekräftige Mutter, „die (sagt Beethoven später) mit meiner Störrigkeit so viel Geduld hatte," an der das Kind mit einer noch im Mannesalter nachwirkenden Innigkeit hing, wußte das hartgewordene Herz ihm zu schmelzen; mit der Erweichung kehrte dann die Liebe zurück zu dem süßen Spiel der Töne.

Noch ein Labungsquell floß der oft beklemmten Familie. Das war die Erinnerung an den Großvater, ebenfalls Ludwig geheißen, väterlicher Seite. Der (wahrscheinlich aus Maestricht gebürtig, — jedenfalls deutet der Familienname van Beethoven auf niederländischen Ursprung) war im Dienste des Kurfürsten, Max Friedrich, von Köln Bassist auf dem von jenem errichteten Nationaltheater gewesen und oft, z. B. in dem Singspiel „L'amore Artigiano" und dem „Deserteur" von Monsigny mit Beifall aufgetreten, ja, er hatte es bis zum kurfürstlichen Kapellmeister gebracht. Persönlichen Einfluß kann er auf den Enkel nicht gehabt haben, da er schon am 24. Dezember 1773 gestorben war; aber in der vergrößernden Kindererinnerung lebte der Großvater Kapellmeister fort, mag oft in die Dunkelheit und Dürftigkeit des gegenwärtigen Zustands hineingeglänzt, oft in den schwankenden Träumereien, wie Knaben sich von ihrer Zukunft machen, mitgespielt haben.

Das also war das musikalische Nest, in dem Ludwig van Beethoven die ersten Lebenskräfte sammelte, die ersten Anregungen für seine Kunst empfing. Was sonst noch auf ihn eingewirkt, um, vielleicht ihm selber unbewußt, in seinen spätern Erregungen und Gesichten mitzuspielen, wer weiß es? Er hat viel Gesang um sich her gehabt, vielleicht noch den bewunderten Großvater gehört. Gewiß ist der Knabe nach Knabenart neugierig auch in den Kirchen herumgeschweift. Daß er kirchlich-konfessionell erzogen oder angeregt worden wäre, wie vor ihm Haydn und Mozart, ist in der Nähe des voltairisirten Frankreich und unter einem Erzbischof, der ein National-

theater gründet oder beschützt, nicht anzunehmen nirgends, auch nicht in seinen Werken, zeigt sich davon eine Spur. Betrat er denn die Kirchen, so konnte die anregende katholische Weise nicht anders als mysterienartig auf seine Phantasie wirken; und ist sie nicht ein Mysterium? Sicherlich hat der bonner Knabe mehr als einmal jenem Bittgang nach der Minoritenkirche in der Rheingasse sich angeschlossen, dem Tausende der Landbewohner und der städtischen Jugend unter lauten Gebetsprüchen und einfältigem, kräftig rhythmisirten Wechselgesang*) der Männer und Frauen oder des Vorsängers und Kinderchors am Feste der heiligen Maria von Kevlaar zuzuströmen, am vergoldeten blumengeschmückten Gitter von der Geistlichkeit würdig empfangen, Gebet und Gesang aber für sich allein in der übervollen Kirche vollendend. Anklänge — oder sinnverwandte Klänge finden sich in den spätern Tongebilden.

Ist dies nur Vermuthung, so fehlt es für jene Zeit auch nicht an willkührlichen Erdichtungen. Die Einen wollten, allen Kirchenbüchern zum Trotz, unsern Beethoven zu einem Niederländer machen, — als wenn er nicht durch und durch Deutscher und nur in Deutschland möglich wär'! Andere (Franzosen) hoffen anzuziehn, wenn sie ihn für einen natürlichen Sohn Friedrich Wilhelm II. ausgeben. Leider ist dieser König vor 1770 niemals in Bonn, und Beethovens Mutter ist niemals auswärts gewesen. Ihm selber war dies Gerede gleichwohl empfindlich genug, daß er noch in der spätesten Zeit, am 7. Dezember 1826 (am 7. Oktober seinem Freunde Schindler in die Feder diktirt) dem Dr. Wegeler antwortete: „Du schreibst mir, daß ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preußen angeführt worden bin. Man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesagt. Ich habe mir aber zum Grundsatze gemacht, nie weder etwas über mich zu schreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden.

*) S. Berliner allg. mus. Ztg., Jahrgang 7, S. 327.

Ich überlasse Dir daher gern, die Rechtschaffenheit meiner Aeltern, und meiner Mutter insbesondre, der Welt bekannt zu machen."

Unschuldiger wenigstens ist eine andre Mythe aus der Kinderzeit. Wenn, erzählt Quatremère Disjonval in seiner Krachnologie, der kleine Beethoven sich mit seiner Geige hinaufflüchtete in eine staubige Bodenkammer, wo zerbrochene Möbel und defekte Notenhefte nebeneinander schlummerten, um ganz einsam zu spielen, habe sich eine gewaltige Kreuzspinne herabgelassen auf die Geige und zugehört, bis einmal die Mutter dazugekommen und das Thier getödtet, zum großen Leidwesen des kleinen Virtuosen. Das Geschichtchen ist bekanntlich mehrmals wahr. Beethoven wollte später nichts davon wissen; er habe damals, meint er, so abscheulich gekratzt, daß eher die ganze Naturgeschichte vor ihm davongelaufen wäre.

Sollte gleichwohl aus der Musik des Kleinen etwas werden, so mußte, das sah der Vater und besser vielleicht die Mutter ein, ein andrer und tüchtiger Lehrer für den nun siebenjährigen Knaben herbeigeschafft werden. Der fand sich in dem Hautboisten, nachherigen Kapellmeister im ersten bairischen Regimente, Pfeiffer, einem geschätzten Musiker und selbst Tonsetzer. Beethoven hat noch spät versichert, daß er diesem Manne das Meiste verdanke, hat ihn auch, der in seinem Alter in Dürftigkeit gesunken war, nach Kräften mit Geld unterstützt. Ihm folgte der Hof-Organist und Kammermusikus van der Eden, ein ausgezeichneter Klavierspieler, der den Knaben erst unentgeldlich unterwies, dann ihm auf Kosten des Kurfürsten täglich eine Lehrstunde gab und ihn neben dem Klavier auch im Orgelspiel unterrichtete. Der Knabe machte so rasche Fortschritte, daß er sich oft in der Kapelle und in den Gemächern des Kurfürsten hören lassen durfte und stets Beifall fand.

Nach Edens Tode ward der Hof-Organist Christian Gottlob Neefe, zuvor Musikdirektor bei der Großmannschen Schauspielergesellschaft, mit dem Unterrichte beauftragt. Neefe war es, der den

nun neunjährigen Knaben zum Komponiren anleitete, auch mit Seb. Bachs Klaviersachen bekannt machte; schon mit elf Jahren soll der Kleine das wohl temperirte Klavier bewundernswürdig gespielt haben. Beethoven selber meint später, wenig oder nichts von Neefe gelernt zu haben und klagt besonders über zu harte Kritik der ersten Kompositionsversuche. Hierin darf man vielleicht dem wissentlich nie ungerechten oder unwahren Künstler nicht unbedingt Glauben beimessen, der auch den spätern Lehrern zu eigenwillig gegenüber stand, als daß er nicht leicht dazu gekommen wäre, den Lehrzwang und das kritische Messer schärfer zu empfinden, als die Wohlthat der Leitung. Jedenfalls zeugen die ersten Tonstücke, mit denen der Knabe schon im elften Jahr' in die Oeffentlichkeit trat, von einem, vielleicht nicht tiefwirkenden, aber praktisch (nach damaliger Musikweise) geschickt fördernden und zustutzenden Leiter. Von diesen Erstlingen, — neun Variationen über einen Marsch, einige Lieder (unter andern das von Klaudius: „Wenn jemand eine Reise thut"), drei Klaviersonaten, — sind die letztern entschieden das Bedeutendste*). Sie stehen dem Gehalt nach ziemlich auf gleicher (wenigstens nicht höherer) Stufe mit den Tonstücken der meisten damaligen Klavierkomponisten, der Sterkel, Wanhall, kurz der sogenannten „Heiligen-Römischen-Reichskomponisten" im Südwesten unsers Vaterlandes. Dabei sind sie aber so sicher und ebenmäßig gestaltet, wie man von keinem sich selbst überlassenen Knaben, am wenigsten von einem störrigen Feuerkopf wie Beethoven, erwarten kann. Die Vermuthung ist wenigstens nicht grundlos, daß Neefe's Leitung und selbst seine unmittelbar eingreifende Hand, vielleicht zum Verdrusse des jungen Tonsetzers, hier mit im Spiele gewesen sei; man konnte dem Knaben mehr Eigenthümlichkeit, aber unmöglich so klar und festgebildete Form zutrauen. Dann aber ist Neefe's Leitung, mag sie auch Ei-

*) Sie sind 1783 herausgegeben; auf dem Titel ist der Komponist als „elfjährigen" bezeichnet, so daß sie 1782 gesetzt sein mußten.

genthümliches zu Gunsten der Form geopfert haben, für die ganze Zukunft Beethovens eine wahrhaft unschätzbare Wohlthat gewesen, deren Einfluß sich später erweisen wird.

In derselben Zeit gewann er sich durch eine andere Kompesition seinen ersten Gönner und Beförderer. Der Graf Waldstein, Liebling und steter Begleiter des jungen Erzbischof-Kurfürsten, Freund der Musik und selbst geschickter Klavierspieler (Beethoven hat ihm später aus Dankbarkeit die Sonate Op. 53 gewidmet, auch artige Variationen zu vier Händen über ein Thema des Grafen geschrieben) hatte zum Karneval mit andern jungen Adlichen ein Ritterballet eingerichtet und Beethoven mußte dazu die Musik liefern. Alles lief gut ab, die Musik gefiel und Waldstein ward von da an der thätige Gönner das jungen Künstlers, den er, den Namen des Kurfürsten vorschiebend (weil Privatgaben vielleicht abgelehnt worden wären) mit Geld unterstützte, den er durch Verwendung bei dem Kurfürsten 1785 zu der (eigentlich ganz unnöthigen, nur zu Gunsten Beethovens neugeschaffenen) Stellung eines zweiten Hoforganisten neben Neefe förderte und bei jeder Gelegenheit anregte, aus dem Stegreif am Klavier zu variiren, oder gegebene Themate durchzuführen. Daß es mit dem Dienste nicht sehr ernst genommen ward, erkennt man in einem Vorgang in der Kapelle selbst, der zugleich für Beethovens spätere Weise vorbedeutend ist. In der katholischen Kirche werden bekanntlich in der Charwoche während dreier Tage die Lamentationen des Propheten Jeremias vorgetragen, kleine Sätze von vier bis sechs Zeilen; der Vortrag geschieht in gesangartiger Rede (das alte choraliter legere) in freiem sprachlichem Rhythmus. Die Tonfolge bildet sich aus vier auf einander folgenden Stufen, wobei stets auf der Terz mehrere Worte, ja ganze Sätze gesprochen werden und einen Ruhepunkt bilden, den der Begleiter am Instrument mit einem freien Harmoniegang ausfüllt; dann wendet der Sänger sich zur ersten Stufe zurück. Die Begleitung geschieht, da die Orgel an diesen Tagen nicht gebraucht

wird, am Klavier. Nun geschah es an einem der Tage, daß Beethoven den sonst tonfesten Sänger Heller, der sich mit seiner Sicherheit brüsten mochte, fragte: ob er ihm gestatten wollte, ihn „herauszuwerfen?" Heller ist mit dem Versuch einverstanden, und jetzt moduliert der neugebackne Organist, indem er die erste Stufe stets in der Oberstimme festhält, so wundersam darauf los, daß Heller richtig sich nicht mehr zum ersten Ton zurückfinden kann. Zeugen sind der Musikdirektor und der erste Violinist des Kurfürsten, Lucchesi und Franz Ries, die das Spiel laut bewundern. Den geistreichen und muthwilligen Erzbischof (er war beiläufig ein Bruder Josephs II. und so wenig konfessionell, daß er kein Arg gehabt, den Protestanten Neefe vom Theater hinweg zum Organisten an seiner Kapelle zu berufen) ergötzte der Musikerspaß ebenfalls; doch empfahl er für die Zukunft einfachere Begleitung. Beethoven gedachte dieses Künstlermuthwillens noch spät nicht ohne Wohlgefallen.

Neben Neefe's Unterricht waren gewiß Graf Waldsteins Anregungen zur Variation und Durchführung gegebener Themate aus dem Stegreif dem jungen Künstler höchst förderſam; sie gaben nicht blos Anlaß zur Kompositionsübung, sie hoben auch den Jüngling aus der dunkeln Stellung empor, in der er geboren war, und weckten das Selbstgefühl in ihm, die Theilnahme hervorragender Persönlichkeiten erworben zu haben und ihre Gunst durch seine Kunst vergelten zu können. In dieser Lage ließ er sich stets gern bereitwillig finden, in Gesellschaften zu spielen, was sich später sehr ändern sollte. Besonders ergötzte er sich und die Zuhörer mit Versuchen, den Karakter und die Weise bekannter Persönlichkeiten in seinen Phantasien zu zeichnen; im Knabenspiel meldete sich schon jener Drang, Bestimmtes in der Musik zu offenbaren, die Kunst der Töne über das Spiel mit Anregungen in die Sphäre hellern Bewußtseins hinauszuheben. Manches Jahr und manches Werk trat zwischen diese Vorspiele und ihre Bewährung.

Uebrigens wurde sein Spiel damals, wie es scheint, besonders

der ungewöhnlichen Fertigkeit wegen bewundert, war aber noch rauh und hart; er hatte ſich beim Orgelſpiel verwöhnt, auch noch keinen feinen Spieler gehört. Jetzt fand ſich auch dazu Gelegenheit. Die Kapelle machte eine Fahrt nach Aſchaffenburg und nahm den jungen Beethoven mit. In Aſchaffenburg traf man mit Sterkel zuſammen, dem fruchtbaren, nach damaliger Weiſe eleganten, wenn auch nicht tiefen Komponiſten, deſſen Klavierſpiel eben ſo leicht und gefällig war, wie ſeine Kompoſition. Beethoven wurde durch Ries und die Brüder Romberg vorgeſtellt und hörte Sterkels Spiel mit geſpannteſter Aufmerkſamkeit an; dieſe Vortragsweiſe war ihm ganz neu. Als darauf die Rede auf Variationen kam, die Sterkel über Righini's „Vieni amore" geſetzt hatte und für ſo ſchwer hielt, daß er zweifelte, ob der junge Künſtler ſie ſpielen könne (wer einmal ſterkelſche Konzerte geſpielt, hat den Maaßſtab für jenes Urtheil in der Hand) ſetzte Beethoven ſich an das Klavier und ſpielte nicht nur jene Variationen aus dem Gedächtniſſe, ſondern ſetzte noch andere eben ſo ſchwere aus dem Stegreif hinzu, und dieſe zu allgemeiner Ueberraſchung in der angenehmen ſterkelſchen Manier und nach deſſen Spielweiſe.

Zu derſelben Zeit mußte der funfzehnjährige Virtuos vor dem Kurfürſten ein neues Trio von Pleyel vom Blatt ſpielen. Dies geſchah ohne Anſtoß, obgleich im Adagio in der Klavierpartie zwei Takte fehlten; Beethoven hatte das gleich bemerkt und die Lücke kunſtgerecht ausgefüllt; erſt nach dem Schluſſe brachten die Andern es zur Sprache. Der Kurfürſt, ſtets durch ſeine Leiſtungen erfreut, ernannte ihn zu ſeinem Kammermuſikus.

Auch dem Wunſche des Vaters konnte nun entſprochen werden; der Sohn, jetzt ſchon von Kunſtgenoſſen und Liebhabern hochgeſchätzt, fand Gelegenheit, Unterricht zu ertheilen und das Seine zum Haushalt beizuſteuern. Aber das war ihm unerträgliche Laſt und iſt es ſtets geblieben; begreiflicherweiſe zogen Kompoſition und Spiel ihn ungleich mehr an. Dann aber ſcheint ihm ſyſtematiſches

Verfahren, ohne das man im Lehren nicht ſicher wirkt und weit kommt, überhaupt fremd, ja abſtoßend geweſen zu ſein; er hat es auch in der eignen Schulbildung nicht gar weit gebracht, z. B. ſo wenig Latein gelernt, daß er, der in katholiſcher Familie Geborne, ſpäter zur Kompoſition ſeiner erſten Meſſe der Unterlage einer wörtlichen Ueberſetzung und der Vorzeichnung des Sylbenmaßes und Accents bedurfte. Dies hatte ſeinen Grund keineswegs in einſeitiger Richtung auf Muſik; mehr als die meiſten Muſiker ſeiner Zeit trachtete er, ſeinen Geſichtskreis an den vaterländiſchen und engliſchen Dichtern, ja an den Werken der Griechen und Römer, namentlich Homers (die Odyſſee), Plato's und Plutarchs, die er in Ueberſetzungen las, an Geſchichte und Theilnahme für die politiſchen Bewegungen zu erweitern. Aber das Alles mußte ihm, ſo ſcheint es, in künſtleriſcher Weiſe, mit heftiger Hinwendung bald auf das Eine, bald auf das Andre zufällig ihm Nahetretende zukommen. Sein Leben war ſchon damals nach innen gekehrtes Schauen. Die eigne Entwickelungsweiſe widerſtrebte dem Beruf und Geſchäft des Lehrens, zu dem eigne Bedürftigkeit weniger, als der Gedanke an ſeine Familie, beſonders die arme Mutter, bewegen konnte.

Das Opfer ſollte ſogleich ſeinen Lohn finden. Er wurde Lehrer des jüngſten Sohns und der Tochter (Eleonore hieß die milde, gütige, deren Namen einſt die Oper ihm in die Seele zurückführen ſollte) im Hauſe der verwittweten Hofräthin von Breuning. Hier trat er aus der Dürftigkeit und Beſchränktheit des väterlichen Hauſes in einen Kreis ſittiger, wahrhaft gebildeter Menſchen, die das Leben im Wohlſtande heiter zu genießen, zwanglos und fein zugleich untereinander zu verkehren wußten. Man muß den Druck niedrer Verhältniſſe auf ein zum Aufſchwung erwecktes Gemüth an ſich ſelber erfahren, oder zu lebhafteſter Anſchauung gebracht haben, um den Gegenſatz zu faſſen, der nach allen Seiten hin und ganz abſichtslos hier vor den Geiſt des ſcheuen Jünglings trat, Perſonen und Zuſtände mit dem Schimmer eines höhern Daſeins umgoß,

nicht blos in seiner verklärenden Phantasie, sondern auch in seinem dankbaren Gemüthe. Denn in diesem Kreise sah er sich mit Achtung und Antheil aufgenommen, bald mit Liebe, gleich einem Kinde des Hauses, behandelt. Das erweichte sein oft starr und trotzig Herz, er fühlte seinen Werth erkannt, sich nicht blos als Künstler und Unterhalter, wie bei den vornehmen Gönnern, nein als Menschen mit all seinen Vorzügen und Schwächen wohlgelitten, in die seiner würdige Sphäre des Lebens gehoben. Ueber sein ganzes Leben hin bewahrte er dem breuningschen Hause und dem spätern Gatten Eleonorens, geheimen Medizinalrath Dr. Wegeler aus Koblenz, getreueste, zärtliche Liebe. Wie viel Einfluß aber diese zweite Jugend auf Beethovens ganzes Leben gehabt, erräth man einigermaßen, wenn man durch das ganze spätere Leben und die Werke hindurch den unausschöpflichen Born von Liebe, von herziger Einfalt und Treue strömen sieht, dessen man neben der Energie des Willens, neben der tiefen Versenkung in die Nachtseite des Lebens, neben Allem, was Beethoven gewesen, gethan und gelitten, sich kaum versehen haben sollte.

Die Mutter gewann mütterliche Macht über seine oft störrige Laune; sie entwaffnete ihn, wenn er „seinen Raptus hatte" (wie sie es nannte) durch Freundlichkeit und Geduld, und wußte dann ihn zu lenken. Oft, wenn er gegenüber, beim österreichischen Gesandten, Grafen Westphal, unterrichten soll und gar zu gern in der Familie geblieben wäre, treibt sie ihn fort zu seiner Pflicht. Dann geht er mißmuthig, ut iniquae mentis asellus, sagt Wegeler*), kehrt aber noch vor Westphals Hausthür um und verspricht morgen lieber zwei Stunden zu geben; heut sei's ihm unmöglich.

---

*) Wegeler und Ferdinand Ries, der höchlichst um Beethoven verdiente Schindler (der irrig in seiner Biographie meint, durch meine Schuld eines Beethovenschen Briefs verlustig gegangen zu sein) und Seyfried seien hier als bekannte Hauptquellen für Beethovens Biographie genannt.

In diesem Hause war es, wo Beethoven mit deutscher Literatur namentlich mit den bessern Gedichten bekannt wurde. Nach Zeit und Ort kann man annehmen, daß Klopstock unter den Dichtern der bonner und der nächsten Zeit ihm vorangestanden und zeitig Einfluß auf ihn geübt; dem dunkeln Drang seiner Jugend stand wohl kein Dichter näher und verwandter; noch spät zieht sich der Hauch jener erhabenen Ueberschwänglichkeit Klopstocks, der Wort und Gedanke bisweilen zum bloßen Hall und Schall des Unaussprechlichen werden, durch Beethovens Modulation und den geheimnißvollen Nachtklang seiner Instrumentation; noch spät gedenkt er (wie Rochlitz aus dem Jahre 1822 erzählt) von Goethe redend, des Lieblings seiner Jugend: „Er (Goethe) hat den Klopstock bei mir todt gemacht. Sie wundern sich? nun lachen Sie? .... Aha, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahrelang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun, verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er singt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch, — so ungefähr ....“ Mag Rochlitz die Redeweise nach eigner Art ein wenig umgefärbt haben; die Schilderung ist für Klopstock und Beethoven zutreffend.

Im traulichen Kreise des breuningschen Hauses sollte denn auch das Herz des Jünglings zum erstenmal von zärtlicherer Neigung berührt werden. Jeannette d'Honrath war die Zauberin, eine junge Kölnerin, die oft mehrere Wochen bei Breunings weilte. Die schöne lebhafte Blondine von gefälliger Bildung, die sich lebhaft für Musik interessirte und selber recht anmuthig sang, führte nicht blos Beethoven, sondern auch seinen Freund Steffen (Stephan von Breuning) artig genug „an diesem Zauberfädchen, das sich nicht zerreißen läßt,“ wie er selber später gesungen, herum; und wenn sie dann nach Köln zurück mußte und der arme Musiker allzuherz

brechend über die Trennung seufzte, sang sie ihm mit neckischer Zärtlichkeit das damals beliebte

Mich heute noch von dir zu trennen,
Und dieses nicht verhindern können,
Ist zu empfindlich für mein Herz!

während sie selber ihr Herzchen an einen österreichischen Werbeoffizier verschenkte, der später es bis zum General oder Gouverneur gebracht.

Bedeutsam trat der Winter 1786, 1787 in das Leben des jungen Künstlers; er führte ihn auf kurze Zeit nach Wien, dem Schauplatz seiner Thaten, und zu Mozart, dessen Kompositionen ihn damals schon entzückt hatten. Der Jüngling spielte dem Meister auf dessen Begehr etwas vor, was dieser (wie Jahn in seiner Biographie Mozarts „aus guter Quelle" mittheilt) für ein ausgelerntes Paradestück hielt und ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu freier Fantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, angefeuert durch die Gegenwart des hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer weilenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen." Mozart sollte es nicht erleben, aber sein Wahrspruch erfüllte sich noch in demselben Jahrzehnt. Die musikalische Wundersehere hat dieses an sich bedeutsame Ereigniß zu heben getrachtet, indem sie zu dichtete: Mozart habe nach dem ersten Spiel halblaut gesagt, „warte, dich wollen wir fangen!" und ihm ein Thema gegeben, das zugleich al rovescio (von hinten nach vorn) oder in der Verkehrung (in entgegengesetzter Richtung aller Schritte) als sein eignes Gegenstück zu brauchen gewesen, Beethoven aber habe die List durchschaut und das Thema sogleich als prächtige Doppelfuge länger als drei Viertelstunden durchgeführt. Allein er verstand, wie Schindler aussagt

und die frühern Werke, wie die spätern Studien bezeugen, damals nichts von den Künsten des Kontrapunkts. Das Bedeutsame jenes Vorgangs beruht auch nicht darauf, daß er in einer damals um ein halbes Jahrhundert veralteten Mode mit Schulkünsten paradirt, sondern es liegt darin: daß ein Genius den andern erkannt hat.

Beethoven mußte nach Bonn zurück; aber gewiß schwebten seine Träume, seine Wünsche, so lieb ihm Bonn war und blieb, nach der Kaiserstadt zurück, die damals aller Größen im Reiche der Tonkunst, Glucks, Haydns, Mozarts geweihte Stätte war. Ein neues Ereigniß trat dazu. Haydn selber, damals höher geschätzt als Mozart, kam auf der ersten Rückreise aus England zur freudigen Aufregung aller Musiker und Kunstfreunde im Juli 1792 durch Bonn. Die kurfürstliche Kapelle gab ihm in Godesberg ein festliches Frühmahl, und hier soll nach Dr. Wegelers Mittheilungen der Meister eine von Beethoven ihm vorgelegte Kantate mit Lob und Ermunterung, so fortzufahren, aufgenommen haben, wiewohl die Ausführung wegen Schwierigkeiten in den Partieen der Blasinstrumente nicht stattfinden können. Schindler, der langjährige Freund Beethovens, hat von demselben kein Wort über ein solches Jugendwerk vernommen, wohl aber, daß zu seinen höchsten Versuchen in freier Schreibart ein Trio gehöre; dasselbe ist als nachgelassenes Werk bei Dunst in Frankfurt erschienen; sein zweiter Satz ist ein Scherzo, das erste in der Reihe dieser von Beethoven gepflanzten Gattung.

Beethoven achtete stets die bonner Zeit für seine glücklichste. Gut, anhänglich, naturliebend, wie er war, hielten tausend Wurzelfäden der Erinnerung an der Heimath ihn fest. Dort hatte er die Lust der ersten Jugend und die Noth des gedrückten Ursprungs durchjubelt und durchseufzt; dort seine Kraft zuerst geprobt und durch sie sich aus der Schwüle der ärmlichen Herkunft emporgehoben zu einem gemäßern Lebenskreise; dort hatte er erste Anerkennung und erste Gunst und Liebe gefunden; dort hatten sich seine Jugendfreundschaften, die unwandelbaren für's Leben, geknüpft, kannte Jedermann

ihn und er Jedermann; ſelbſt ſein linkiſches Benehmen, ſeine ungeſchickteckigen, im Kampf von Verlegenheit und Stolz oft ſchroffen Bewegungen, all' dieſe kleinen und peinlichen Makel früher Verſäumniß, ſie konnten hier nicht ſo drückend empfunden werden, wie in der polirten Großſtadt. Es iſt die unſchätzbare Wohlthat kleiner Städte für die Unſchuldzeit des Lebens, daß ſie die Menſchen einander näher rückt, weil ihrer nicht allzuviel bei einander wohnen; man ſchaut ſich menſchlicher theilnehmend an, während die Großſtadt, dies Gewimmel von Hunderttauſenden, die unerkannt vorüber ſtrömen, zur Gleichgültigkeit gegen den Menſchen erzieht. Dieſer Zug volksmäßig heiterer Liebe zum Menſchen lebte fort in Beethoven, webt bald hier bald da an ſeinen Tongebilden mit, giebt ihm Treu und Glauben und den vollen warmen Herzſchlag für jenes

Seid umſchlungen Millionen!
Dieſen Kuß der ganzen Welt!

das der Weltmenſch nur als Unermeßlichkeitsphraſe belächeln kann, er aber, feuertrunken in Menſchenliebe, hinausſingen einſt ſollte als letzten Wahlſpruch ſeines vereinſamten Lebens.

Er ſelber giebt beredt Zeugniß von dieſer unvergänglichen Liebe für ſeine Jugendzeit in einem Briefe an ſeinen Freund Wegeler, vom 29. Juni 1800.

„Mein guter, lieber Wegeler? Wie ſehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es ſo wenig verdient und um Dich zu verdienen geſucht, und doch biſt Du ſo ſehr gut und läßt Dich durch nichts, ſelbſt durch meine unverzeihliche Nachläſſigkeit nicht abhalten, bleibſt immer der treue, gute, biedere Freund. Daß ich Dich und überhaupt Euch, die Ihr mir einſt ſo lieb und theuer waret, vergeſſen könnte, nein, das glaubt nicht; es giebt Augenblicke, wo ich mich ſelbſt nach Euch ſehne, ja bei Euch einige Zeit zu verweilen wünſche. Mein Vaterland, die ſchöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, iſt noch immer ſo ſchön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ; kurz ich werde die Zeit als eine

der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiedersehen und unsern Vater Rhein begrüßen kann. Wann dies sein wird, kann ich Dir noch nicht bestimmen. Soviel will ich Euch sagen, daß Ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet; nicht als Künstler sollt Ihr mich größer, sondern auch als Menschen sollt Ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick! wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!"

Aber er mußte weg von Bonn; und er sollte es nimmer wiedersehn.

Lehrjahre.

Haydns Durchzug durch Bonn mag den Anstoß gegeben haben, oder nicht; in demselben Jahre, 1792, wurde Beethoven auf Kosten des Kurfürsten, den Graf Waldstein dafür gestimmt hatte, nach Wien gesendet, um dort unter Joseph Haydn Komposition zu studiren. Mozart war seit einem Jahre geschieden, folglich konnte keine bessere Wahl getroffen werden, — wenn es wahr wäre, daß ein großer Komponist schon in dieser Eigenschaft einen guten Lehrer abgäb'. Allein abgesehn davon, daß neben der Sachgeschicklichkeit dem Kompositionslehrer auch pädagogische Befähigung so nöthig ist, wie jedem andern Lehrer, sollte sich auch zeigen, daß Jünger und Meister, wie nah' auch das Zimmerchen des erstern in der Vorstadt Leimgrube dem Sitze Haydns in derselben Stadt lag, doch dem Geiste nach in verschiednen Zonen weilten; sehr früh, wenngleich Anfangs unbewußt und mehr fühlbar als nachweislich, machte sich zwischen dem vollendeten und dem beginnenden Künstler die Verschiedenheit der Richtungen geltend, in denen das Leben der beiden Vortrefflichen auseinanderging.

Der zweiundzwanzigjährige Schüler brachte nicht blos sein Talent, er brachte eine gar nicht gering anzuschlagende Summe von Fertigkeiten aus der Bonner Vorschule mit; allerdings auch das Selbstbewußtsein und die Selbständigkeit eines schon zu gewisser

Reife gediehenen und erprobten Geistes, Eigenschaften, naturgemäß und ersprießlich, für den Erfolg so später Schulung aber leicht von bedenklichem Einflusse. Wie Haydn den Unterricht begonnen und geleitet, ist nicht bekannt; man weiß nur, daß er sich fortwährend mit dem Schüler zufrieden erklärt. Aber bald sollte der Schüler mit dem Meister unzufrieden werden.

Zufällig stieß nämlich Beethoven bei der Rückkehr vom Lehrer auf den ihm bekannten und geschätzten Komponisten des Dorfbarbiers, Johannes Schenk, einen unterrichteten und wohldenkenden Mann. Schenk warf mit höflicher Aufmerksamkeit einen flüchtigen Blick in das Notenheft voll Beethovenscher Uebungen, und zeigte dem jungen Manne mancherlei Unrichtigkeiten, während Beethoven versicherte, Haydn habe die letzten Sätze so eben durchkorrigirt. Es wurde zurückgeblättert, und überall fanden sich unverbesserte Fehler. Mag nun Haydn sich wirklich der Vernachlässigung schuldig gemacht, oder die Verbesserung nicht nöthig befunden haben, — manche Fehler darf ein Lehrer bisweilen übergehn, um die volle Achtsamkeit auf dringendere Momente zu lenken; genug, Beethoven, in seiner rasch entschlossenen und von Hauf' aus zum Argwohn geneigten Weise faßte Verdacht gegen Haydn, wollte sofort seinen Unterricht verlassen, und konnte kaum bewogen werden, Haydn's zweite Reise nach England abzuwarten, um bei schicklichem Anlaß aus seiner Lehre in die Albrechtsbergers überzugehn.

Haydn trug wohl einen zu großen Schatz von Herzensheiterkeit und Güte und kindlicher Frömmigkeit (seine Werke und sein Leben beweisen's) in sich und war als gewissenhafter Mann allzu sicher anerkannt, als daß sein Charakter beargwohnt werden dürfte. Seltsam trat gleichwohl an ihm da und dort, wenn auch in etwas späterer Zeit, ein Mangel an innerer Uebereinstimmung mit seinem Jünger hervor, der nicht etwa als Neid zu deuten ist (was hätte den auf dem Gipfel des Ruhmes feststehenden, in sich selber befriedigend abgeschlossenen Meister dazu stimmen können?) sondern nur als

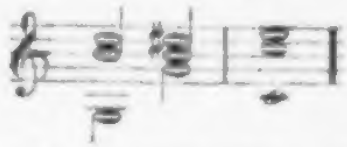
Fremdheit gegen das, was im jungen Künſtler emporwuchs. Schon das Weſen und äußerliche Benehmen des jungen Mannes ſcheint ihm imponirt zu haben. Im Gegenſatz zu der untergeordneten Stellung, die ſich Mozart, Haydn und ſo viele andre Muſiker jener und der frühern Zeit gefallen ließen, behauptete Beethoven ſich von Anfang an in einer ſelbſtſtändigern und unabhängigern Lage; gegenüber der kindlichen Laune und Redſeligkeit, die ſeinen beiden großen Vorgängern, beſonders dem liebenswürdigen Mozart eigen war, zeigte ſich an Beethoven eine Straffheit, ein verſchloſſener Ernſt, eine innerliche Hoheit, die Folge und Ausdruck der ernſtern Geiſtes- und Kunſtrichtung waren. Haydn nannte den jungen Mann oft den „Großmogul," ein Scherzname, der ſich unter den Muſikern verbreitete. Als um dieſelbe Zeit, im Winter 1795, in einer Abendgeſellſchaft beim Fürſten Lichnowski Beethoven im Beiſein Haydns ſeine Trio's op. 1 vortrug, rieth ihm dieſer, das dritte, aus C moll, lieber nicht zu veröffentlichen. Sicherlich war der Rath in Wohlmeinenheit gegeben, denn eben dieſes Trio geht ſo entſchieden aus den freundlichen Inſtrumentſpielen Haydns zu einem höhern Ernſt über, daß der ältere Meiſter aus ſeiner Bahn und ſeinen künſtleriſchen Abſichten hätte ausſchreiten müſſen, um anders zu urtheilen. Bei Beethoven ſetzte ſich aber die Vorſtellung feſt, Haydn wolle ihm nicht wohl, oder ſei ihm gar neidiſch. Dieſe Mißſtimmung wirkte weiter, obgleich der große Werth der Haydnſchen Kompoſitionen und die Würdigkeit des Mannes nicht verkannt wurden. Beethoven widmete dem Meiſter ſeine Sonaten op. 2, war aber nicht zu bewegen, ſich bei der Widmung nach Haydn's Wunſch deſſen Schüler zu nennen, ſondern erklärte nach ſeiner Weiſe kurz angebunden: er habe nichts von ihm gelernt, was er noch fünf Jahr ſpäter gegen Ries wiederholte. Ja, als um 1801 Haydn das damals erſchienene Septuor von Beethoven höchlich und gewiß aufrichtig belobte, erwiederte der Komponiſt halb artig, halb ſpöttiſch: das Septuor ſei noch lange keine Schöpfung; worauf denn doch Haydn bei aller

Anſpruchloſigkeit etwas gereizt bemerkte: „Die hätten Sie auch nicht ſchreiben können, denn Sie ſind ein Atheiſt.“

Der gute Schenk dagegen blieb in Beethovens Andenken, wenngleich die perſönlichen Beziehungen gelockert wurden. „So traf es ſich (erzählt Schindler) daß, als ich mit Beethoven eines Tages, es war zu Anfang des Frühlings 1824, über den Graben ging, uns der alte Herr Schenk begegnete, damals ſchon ein hoher Sechsziger. Beethoven, außer ſich vor Freude, dieſen alten Freund noch unter den Lebenden zu ſehn, ergriff ſeine Hand, eilte mit ihm in das nahgelegne Gaſthaus „zum Jägerhorn“ und zwar in das hinterſte Zimmer, das einer Katakombe gleich am helllichten Tag erleuchtet werden muß. Dort ſchloſſen wir uns ein, und Beethoven fing nun an, alle Falten ſeines Herzens ſeinem verehrten Korrektor aufzudecken. Redſelig wie ſelten tauchten eine Menge Geſchichten und Anekdoten aus jener längſt vergangenen Zeit auf, ſo auch jene Vorfälle mit Haydn, und der nun auch zur Majeſtät im Reiche der Tonkunſt emporgeſtiegne Beethoven überhäufte den beſcheidenen, in Dürftigkeit lebenden Komponiſten des „Dorfbarbiers“ mit dem innigſten Danke für ſeine ihm damals bewieſene Freundſchaft. Die Trennung zwiſchen beiden nach jener denkwürdigen Stunde war höchſt rührend, gleichſam für's Leben; und wirklich ſahen ſie ſich nicht wieder.“

Nach Haydn war alſo Albrechtsberger Beethovens Lehrer geworden. Zwei Jahre blieb Beethoven in ſeiner Lehre.) Seyfried, ſechs Jahr jünger als Beethoven, mit einundzwanzig Jahren Kapellmeiſter bei dem Theater an der Wien, von 1803 an, wo nicht noch früher, bis an's Lebensende Beethovens Freund, hat einen Theil der Beethovenſchen Studien herausgegeben, genug, um den Gang derſelben zu beurtheilen. Albrechtsberger, damals bald ſechszigjährig, früher fleißiger Tonſetzer, beſonders von Kirchenmuſik, geſchickter Kontrapunktiſt, dem (wie er ſelber von ſich ſagte) unabſichtlich Alles zum Fugenthema ward, ſcheint Beethoven nach herkömm-

licher Weiſe mit den alten fünf Gattungen des Kontrapunkts *) haben beginnen zu laſſen; der Schüler hat fleißig gearbeitet, dabei aber nicht aufgehört, zu raiſonniren; ſeine Randgloſſen würzen dem Leſer die Seyfriedſchen Mittheilungen, wie ſie ihm die Arbeit gewürzt haben mögen. Bei dieſem Durchgange,



den Albrechtsberger nach den wunderlichen Diſtinktionen der alten Schule nur „der galanten Schreibart" geſtatten will, ruft Beethoven: „Lachet, Freunde, über dieſe Galanterie!" Er zeigt ſich ſelbſtändig beobachtend, aber keineswegs nach Regelabweichungen lüſtern. „Viele behaupten (heißt es an einer Stelle) jeder Minorſatz (Moll) müſſe nothwendig auch ebenſo endigen. Nego! Im Gegentheil finde ich, daß eben in den weichen Tonleitern die große Terz am Schluſſe von herrlicher, ungemein beruhigender Wirkung ſei; ..... iſt mir doch dabei zu Muthe, als wenn ich zum milden Silberglanz des flimmernden Abendſterns aufſchaue." Anderswo bemerkt er: „Die vielen nachſchlagenden Quinten gelten für keinen Fehler. Sonderbar! meine Wenigkeit kann platterdings kein Wohlgefallen daran finden." Und bei dem Vorſatze, von einer andern ſogenannten Lizenz (Ausnahme von der allgemeinen Regel oder Bemerkung) keinen Gebrauch zu machen, ſpöttelt er: „Die Herren Philiſter werden mir nichts anhaben können und nolens volens mich pardonniren müſſen."

Nach den Uebungen der einfachen alten fünf Kontrapunkt-Gattungen werden Nachahmungsſätze gearbeitet, ſchablonenartig, aber ſorgfältig und oft anziehend. Dann kommt, nach alter Art vor der leichtern und ergiebigern vier- und dreiſtimmigen, die zweiſtimmige

*) Erſt von da an (S. 87 des ſeyfriedſchen Buchs) ſcheinen Beethoven's Uebungen zu beginnen, S. 88 findet ſich die erſte Randgloſſe; die voranſtehende Elementar- und Harmonielehre mag Seyfried zugefügt haben, um ſeinem Buche die Anwendbarkeit als Lehrbuch zuzuwenden. Es kommt nichts darauf an.

Fuge, elend bearbeitet. Der Jünger fühlt die Misere und klagt: „Vor der Hand heiß's also, in einen sauern Apfel beißen und mit dem langweiligen Pas de deux sich abstrappeziren!" Und wenn nach der Durchführung unvermeidlich eine Stimme fortleiern muß, ruft er aus: „Ist nicht gut und klingt gemein; man nennt's einen Haarbeutel!..... detto Haarbeutel! Helf was helfen kann!.... es kann ja kein Teufel mich zwingen, nur solche Kadenzen zu bringen!"

Nun kommen dreistimmige Fugen, darunter eine für zwei Violinen und Violoncell, gut gearbeitet und lebhaft, bis hierher elende Themata (wahrscheinlich vom Lehrer schulmäßig gegeben) und nirgends, mit Ausnahme der vorerwähnten, eine Spur von Talent; hierauf gute Schularbeiten in der vierstimmigen Fuge; dann werden die Singfuge schlendrianmäßig (der Text tritt als zufällige Bürde her) die Fuge zum Choral, Fuge im Kontrapunkt der Dezime und Duodezime, Doppel- und dreifache Fuge und Kanon trocken durchgearbeitet. Das war die Schule für den, der berufen war, die innere Dramatik der Musik (die Polyphonie) in den freieren Kunstformen auf den Gipfel zu führen. Kein Wunder, daß er in der ersten Periode seines Schaffens diesen Formen fern geblieben ist, mehr, als manchem Werke gut war. Erst später sollte sein trotzdem bewiesener Schulfleiß Frucht tragen.

Seltsam klingt aus dieser Schulzeit seine Folgsamkeit und seine Freisinnigkeit nach; er fühlt hindurch was die alte Schule Wahrhaftes zum Grunde hat, und ist sich zugleich des höhern Gesetzes in seinem innern Schauen und Wollen bewußt, wenn er auch nicht den Beruf findet, beides zur vollen Klarheit zu bringen. Im Allgemeinen behauptet er: Religion und Generalbaß seien in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren solle. Dann aber, wenn sein Schüler Ferdinand Ries ihm einmal gelegentlich eine Quintenfolge in einem der ersten Quatuors zeigt, fragt er: was das schade? Ries: es sei aber doch falsch! — „wer das sage?" — Alle Theoretiker, Fug. Albrechtsberger u. s. w.

— „Nun ſo ſage Ich (ſiel der Entſcheid), daß es recht iſt.“ Und wenn ihm noch in ſpätern Jahren Afterkritiker ſogenannte grammatiſche Verſtöße zum Vorwurfe machten, rieb er ſich wohl ſeelenvergnügt die Hände und rief hellauflachend: „Ja, ja! da ſtaunen ſie und ſtecken die Köpfe zuſammen, weil ſie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden.“ Er beruhte auf „dem Geſetz, das mit ihm geboren,“ einem Spätern, der geiſtig zu ſeinen Füßen geſeſſen, war die Verpflichtung aufbewahrt, den Einklang dieſes Rechts mit der geläuterten und begriffenen Satzung zu zeigen.

Iſt dies nun die Schule Beethovens? — Nein! muß geantwortet werden, ohne dem fördernden Bemühen des alten Lehrers im Mindeſten zu nahe zu treten. Was ihm zur klaren Entfaltung ſeines Geiſtes in der Muſik das Nächſtnöthige war und was ſich, bereits in jenen Jugendwerken wohlangelegt, in der jetzigen Periode gleich in meiſterlicher Vollendung zeigen ſollte: die Geſtaltung, die Kunſtform, davon hat ihm Albrechtsberger, die wenigen polyphonen Formen ausgenommen, die Beethoven erſt viel ſpäter verwendet, nichts gewieſen, — wenigſtens nach den umſtändlichen Seyfriedſchen Mittheilungen und der Richtung des Lehrers zu urtheilen, der früher zwar Quartette u. ſ. w. und auch eine Operette geſchrieben, nach eigner Aeußerung aber „der galanten Schreibart“ (den neuern Geſtaltungen) keineswegs zugeneigt war. Abermals wird man auf den Einfluß Reefes und wahrſcheinlich auch Haydns hingewieſen, der, wenn auch nicht Begründer, doch erſter hervorragender Meiſter in jenen Formen war, die Beethoven ſeinem Geiſte gemäß fand. Daß ein energiſch Schauen und Streben ſich dieſer Formen auch ohne fremden Beiſtand bemächtigen kann, wird man nicht unmöglich nennen dürfen; denn wer ermißt die Macht und den Drang eines Genius? Allein man berge ſich nicht den eigentlichen Gehalt dieſer Annahme. Dieſe Formen ſind nicht mehr und nicht weniger, als die geſchichtliche Entwickelung des Muſikinhalts ſelber; ſie ſind nicht etwa willkührliche, dem Inhalt fremde oder gar feindlich entgegen-

geſetzte Satzungen oder Herkömmlichkeiten (wie kann man ſolche Verſtellungen mit der hohen Beſtimmung aller wahren Künſtler von Bach bis Beethoven, ihre Vorgänger und Nachfolger mitgerechnet, die alleſammt in dieſen Formen geſchaffen haben, zuſammenbringen?) ſondern die logiſche Nothwendigkeit, der fortſchreitende dialektiſche Prozeß des Muſik ſchaffenden Geiſtes; daher ſind ſie, iſt keine einzelne derſelben weder von irgend einem Einzelnen geſchaffen, noch iſt ihnen irgendwo die Gränze geſetzt, über die jene Dialektik des Muſikgeiſtes nicht hinauskönnte. Und endlich genügt dem Künſtler für ſeinen Beruf nicht äußerliche Kenntnißnahme, nicht Ergründung des gedanklichen Inhalts der Formen; er muß ſie ſeinem Geiſt angeeignet haben, als wären ſie ihm angeboren zu freieſtem Schalten. In ſolcher Vollendung tritt aber Beethoven gleich mit den erſten Werken vor uns; er iſt namentlich der neuern und freiern Sonaten- und Rondoformen gleich in derſelben Weiſe mächtig, in der ſie aus den Händen Haydns und Mozarts hervorgegangen waren; dem Standpunkte dieſer Meiſter ſchließt ſich ſeine Form, das heißt ſein geiſtig Weben und Geſtalten, mit Nothwendigkeit an; aber ſogleich führt eben dies geiſtige Weben, das die Kunſt in ihm fortſetzt, wie zuvor in Mozart, Haydn und deren Vorgängern, neuen Inhalt und damit Erweiterung und Aenderung der Formen herbei, — und zwar ſchon von den erſten Werken an. Dazu gehörte meiſterliche Herrſchaft. Sie ohne Beihülfe Anderer, oder den Aufwand jahrelanger Arbeit errungen zu haben, würde faſt einem Wunder gleichkommen, dergleichen weder Mozart, noch Göthe, noch Raphael an ſich erlebt haben. Wenn gleichwohl Beethoven ſelbſt, ſo wenig wie Seyfried (der nur über die Albrechtsbergerſche Lehre ausführlich berichtet) der Einführung in die Formen gedenkt und in ſeiner kurzangebundenen Weiſe nur ablehnt, von Haydn etwas gelernt zu haben (der gerade hier der bewährteſte Führer ſein konnte), wie er den frühern Einfluß Reeſes in Abrede ſtellt: ſo darf man (wenigſtens mit nicht minderer Glaubwürdigkeit, als jene wunder-

bare ſchnellvollzogene Selbſterleuchtung verdient) den Grund nur darin ſuchen, daß gerade dieſer auf das Ganze gehende und vorzugsweiſe künſtleriſche Lehrtheil ſeinem Geiſt unbemerkter, gleichſam als etwas Selbſtverſtändliches einging, während die abſtrakten, zunächſt unkünſtleriſch auftretenden Lehren der Harmonik und des Kontrapunkts ſich als ein Fremderes merkbar machten.

Wie man ſich auch hierüber entſcheiden mag, die Formfrage iſt von Anfang an in ihrer ganzen Wichtigkeit bei Beethoven zur Erörterung gekommen, und bei ihm mehr, als bei irgend einem andern Tonkünſtler. Faſt ſein Lebenlang wurde Formloſigkeit ihm zum Vorwurfe gemacht; und ſeltſam rückte dieſer Vorwurf mit ſeiner Entwickelung weiter, man hatte die Meiſterſchaft der Geſtaltung an ganzen Reihen früherer Werke geprieſen und wandte nun den Vorwurf gegen die ſpätern. Daneben erſtand dann in neueſter Zeit die Vorſtellung: Beethovens Verdienſt beruhe gerade darin, „die Form zerbrochen“ zu haben. Beiden Ausſprüchen liegt derſelbe Irrthum zum Grunde: die Form vom Inhalt zu trennen, ſie als etwas ein für allemal Feſtgeſtelltes, dem Inhalt fremdes oder gar zwängend und feindlich Gegenüberſtehendes anzuſehn, während ſie nichts Anderes als Geſtaltung dieſes Inhalts, und ohne ſie nichts als nebelhaft unbeſtimmtes Schwanken und Schweben der Seele vorhanden iſt, ohne faßbaren Inhalt und ohne andere Wirkung, als gleiche traumhafte und folgenloſe Regungen und Wallungen. Beethoven hat beſtimmten Inhalt zu offenbaren gehabt und darum beſtimmte Formen; aber dieſe Formen ſind ihm nicht äußerliche Spaliere und Schranken geworden, wie dem unerweckten handwerkerlichen Tonſetzer, oder wie die Formeln eines Philoſophen für nachſprechende Schüler, ſondern ſein Geiſt hat ſich in ihnen lebendig befunden, ſich in ihnen erkannt, da ſie nur der Vernunft der Sache, die in ihm ſelber gewaltet, entſpringen und mit der eignen Entwickelung ſie ſelber weiter entfaltet. Beides kann nicht begreifen, wer die Form als ein Aeußerliches auffaßt. Kein Muſiker aber gab mehr Anre-

gung zu dieſer Erörterung, als Beethoven, in dem die reine Muſik ihre weiteſt gehende Vollendung, mithin die weiteſte Mannigfaltigkeit und Ausgeſtaltung ihrer Formen erlebte; ſeine Werke zeigen ihn in dieſem Sinn als den Vollender der Form, — wenn auch nicht als den Beſchließer. Es wird hierauf noch zurückzukommen ſein.

Neben oder nach Albrechtsberger ertheilte Salieri, der bekannte Opernkomponiſt (Beethoven dem Geiſte nach noch ungleich ferner ſtehend, als ſeinem Meiſter Gluck) dem Jüngling Anweiſung über Behandlung der Singſtimmen und dramatiſche Muſik. Daß die letztere aus dem Munde des nur auf der Oberfläche athmenden Italieners bei dem von Anfang an auf das Tiefe und Wahre hingewandten, durchaus deutſchen Künſtler nur geringes Gewicht haben konnten, begreift ſich. Aber auch die Bemerkungen über Stimmbehandlung beachtete er zu wenig, wie er auch ſpäter auf die Bemerkungen der Sänger wenig gab.) Beide Lehrer klagten über die Eigenwilligkeit, mit der der Schüler ſich manchen Theilen der Leitung entzöge, und ſagten voraus, daß er das jetzt Zurückgewieſene mit eignem Schaden würde nachkaufen oder entbehren müſſen. Unermüdlich war dagegen derſelbe ſo ſtarr verſchloſſene Jünger, ſich über den Mechanismus der Inſtrumente Rath zu holen; die trefflichen Muſiker Kraft und Linke machten ihn mit dem Violoncell, Punto mit dem Horn, Friedlowsky mit der Klarinette bekannt, noch um das Jahr 1800 nahm er bei Krumpholz Violinſtunden, wiewohl er ſchon damals die Fähigkeit, rein zu ſpielen, einbüßte.

Ungemein förderlich ward ihm neben dem eigentlichen Unterricht die Gelegenheit, gute Muſik zu hören und an ihrer Ausführung Theil zu nehmen. Hier iſt vor Allem das van Swietenſche Haus zu nennen.

Gottfried, Baron van Swieten, Muſikliebhaber und ſelbſt Komponiſt von acht Symphonien („ſo ſteif wie er ſelbſt", ſagt Haydn) und andern Sachen, hatte in Berlin Gelegenheit gefunden, Werke von Seb. Bach und Händel kennen zu lernen; die erſtere

Richtung war durch Bachs Söhne Friedemann und Emanuel und durch seine Schüler Kirnberger und Agrikola vertreten und befestigt, von Händel waren der Messias, Judas Makkabäus und das Alexanderfest mehrmals zur Aufführung gekommen. Van Swieten hatte sich dieser Musik mit großer Entschiedenheit zugewendet und bei seiner Rückkehr nach Wien schon in Mozarts Zeit und unter dessen Mitbethätigung in seinem Hause Zusammenkünfte zur Ausführung von Gesang- und Instrumentalsätzen jener Meister und anderer, namentlich auch älterer Italiener, bis zu Palestrina hinauf, eingerichtet. Mozart war geschieden; jetzt wurde Beethoven bei van Swieten eingeführt und nahm an den musikalischen Zusammenkünften Theil. Hier lernte er die genannten Meister kennen und kam von dem unersättlichen Musikliebhaber nicht leicht los, bevor er nicht nach allem Vorausgegangenen noch ein halb Dutzend Fugen von Seb. Bach „zum Abendsegen" gespielt; jetzt kam ihm also Neefe's Schule zu statten. Wie eifervoll es bei dem alten Herrn zugegangen, bezeugt noch eines der an Beethoven erlassenen Billets, das Schindler aufbewahrt hat: „Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen."

Solche Zumuthungen und Ausnutzungen, die hier wenigstens ihren Entgeld im zugeführten Bildungsstoff fanden, mögen dem jungen Künstler übergenug gekommen sein und ihn oft ermüdet haben. „Er kam dann (erzählt Ries, der 1800 Beethovens Schüler ward) düster und verstimmt zu mir zurück und beklagte sich: man zwinge ihn zum Spiel, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. Allmählig entspann sich ein Gespräch, worin ich ihn freundlich zu unterhalten und zu beruhigen suchte. War dieser Zweck erreicht, so ließ ich die Unterredung fallen. Ich setzte mich an den Schreibtisch, und Beethoven mußte, wenn er wieder mit mir sprechen wollte, sich auf den vor dem Klavier stehenden Stuhl setzen. Bald griff er nun, oft noch abgewandt mit unbestimmter Hand, ein Paar

Akkorde, aus denen sich dann nach und nach die schönsten Melodien entwickelten. Ueber sein Spiel durfte ich nichts, oder nur wenig, gleichsam im Vorübergehn, sagen. Beethoven ging nun gänzlich umgestimmt fort, und kam immer gern wieder zurück. Der Widerwille blieb jedoch (die Anmuthungen zum Musiziren mögen oft genug sein innerlich Weben gestört haben) und ward oft für ihn Quell der größten Zerwürfnisse mit seinen Freunden."

Ein Zeugniß aus der Swietenschen Zeit und über die Eindrücke, die er dort empfangen, ist Beethovens Ausspruch über Händel: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister. Gehet hin und lernt, mit wenig Mitteln so große Wirkungen hervorzubringen."

33

In die Welt.

23

Ein Schattenriß, der den Wegeler Nicolaischen Notizen beigegeben ist, zeigt Beethoven, wie er in seinem sechszehnten Jahre war, als er vor Mozart gestanden. Die Mode von 1786 hat ihm ein klein Zöpfchen hinten angebunden, das einzige, das ihm jemals angehangen. Das Profil ist offen, die Stirn gut aber noch gemäßigt in ihrer Entwickelung, die Augen scheinen vordringend, der Mund scheint, wie bei heißen Gemüthern öfters, leicht geöffnet, die Nase, das ganze Antlitz emporgerichtet.

Jetzt war aus dem Jüngling ein junger Mann geworden; fünfundzwanzig Jahre zählte er, als er in die Welt hinaustrat. Sein Körperbau war gedrungen, nicht groß (fünf Fuß vier Zoll,) starknochig, voll Rüstigkeit, ein Bild der Kraft; von Krankheit scheint damals noch nicht die Rede zu sein. Sein Haupt hatte sich mit dunkelm Haargebüsch bedeckt, das ungeordnet, mehr mähnenartig als lockig umherlag, die Stirn war breiter und vordringender über den dunkeln Augen gelagert, die nun schon tiefer und verschlossener zurücktraten, die Nase war kräftig mehr in die Breite entwickelt, als vordringend, von deutschem, nicht römischem Profilschnitt, wie die meisten Künstlernasen. Der Mund war wohlgebildet.

So trat er seine öffentliche Laufbahn an, gut, offen, anhänglich, strebend, voll Selbstgefühl, ganz durchdrungen von dem, was

in ihm lebte. Er konnte heiter sein bis zum Muthwillen, ihm stand Witz, Satyre, Sarkasmus zu Gebot; aber im tiefsten Grunde lebte der Ernst seines hohen Berufs, dessen ganze Fülle er selbst noch weit entfernt sein mußte zu überschauen, wie der Fortschritt in seinen Werken unwidersprechlich zeigt.*) Das war es, was Haydn gefühlt,

*) Dieser Fortschritt tritt bei Beethoven mehr, wie bei irgend einem andern Tonkünstler so bedeutend hervor, daß er Biographen und Beurtheiler verleitet hat, drei Perioden, — und zwar charakteristisch unterschiedene, nicht blos Zeitabschnitte, wie sie Schindler zu besserer Uebersicht macht, von der Geburt bis 1800, von da bis Oktober 1813, von da bis zum Tode 1827, — oder Manieren, oder Style zu unterscheiden. Voran steht hierin Fétis (in seiner allgemeinen Biographie der Musiker), der Beethoven aus dem borniirten französischen Gesichtspunkte betrachtet, wie wenn man Logarithmen als gemeine Zahlen handhaben wollte. Er nimmt drei Manieren, oder vielmehr zwei entgegengesetzte Systeme an, das eine, beruhend auf den allen Musikern gemeinsamen Grundsätzen der Harmonie und Ansprüchen des Gehörs, das andre außerhalb der musikalischen Grammatik stehende, ihm allein bekannte. Ihm schließt sich der geistreiche, aber durchaus französirte Oulibicheff an. Er faßt, ohne Ahnung von deutscher Art und Kunst, Beethoven in der ersten Periode einfach als Nachfolger von Haydn und Mozart auf, der dann in der zweiten dem reinen Musikinhalt einen musikfremden allgemein geistigen beigesellt und in der dritten einen Abdruck seiner selbst (l'abstraction de son moi) gegeben habe, eine Folge von trostlosen Gedanken, eine tiefe Versunkenheit in unfruchtbare Träumereien und trockne Leiden, die die Musik nicht ausdrücken könne; auch er kommt dann zu der Bemerkung, die zweite und dritte Periode seien im Grunde eine. Der idealitätlose französische Standpunkt konnte nicht anders urtheilen. Einen höhern nimmt unstreitig, Beethoven gegenüber, Lenz ein, der in Verehrung und schriftstellerischer Thätigkeit für ihn unerschöpflich, für den wahren Inhalt des Tondichters verschlossen ist, nur leider nicht nöthig befunden hat, sich tiefere Sachkunde eigen zu machen, deßwegen mit seinen Anschauungen allzu oft im unbestimmten Allgemeinen schwimmt und besonders dadurch sich selbst hemmt, daß auch er den falschen Begriff von Form nicht überwunden hat, ein Irrthum, der allerdings auch nicht wenig Theoretiker und Praktiker gefangen hält, den aber die fortgeschrittene Wissenschaft und die Gesammtheit aller wahren Künstler vor und nach Beethoven weit hinter sich gelassen. Auch Lenz sieht in der Form ein dem Inhalt Entgegengesetztes, allenfalls ein Spalier, an dem der Theoretiker die kleinen jungen Tonsetzlinge laufen lehrt. Er setzt drei Perioden fest, deren Gränzen er von Op. 1 bis 20, 20 bis 100, 100 (alles „in runden Zahlen") bis zu Ende abstreckt. Der ersten Periode giebt er als Inhalt „das aller Kunst und Wissenschaft innewohnende Element der traditionellen Doktrin; — der zweiten „die in der Geschichte menschlichen Geistes überall auftretenden Unabhängigkeitskämpfe gegen die

als er ihn Großmogul nannte, das fühlte auch Seyfried heraus, der Beethovens Manieren stets kalt und wenig gewinnend nennt und meint, seine lebhaftesten Bewegungen hätten sich in der Regel durch nichts auf seinem Marmorantlitze verrathen; er habe Opern von Cherubini und Mehül, die er sehr schätzte, bis zu Ende gehört, aber unbeweglich wie ein Bild, habe die Musik ihm nicht gefallen, so sei er schweigend nach dem ersten Akte davongegangen. Aus nicht viel späterer Zeit spricht derselbe Zeuge, der unterdeß Beethoven schon näher getreten war *), aus: . . . . „und wenn ich den Meister der Töne als einen Stern erster Größe am musikalischen Horizont lange schon verehrte, so mußte ich das engelreine Gemüth, den seelenguten, kindlich offenherzigen, mit Theilnahme und Wohlwollen Alles umfassenden Menschen stündlich nur lieber noch gewinnen."

Dieser Gegensatz von Verschlossenheit nach außen hin im Verein mit Offenheit des Gemüthes für alle wahrhaften Empfindungen und Neigungen ist von den Knabenjahren her ein hervorstechender Zug in Beethovens Karakter, ein Zeichen seiner tief angelegten, mächtig und ernstlich in sich arbeitenden Natur, die sich von den ersten Werken an bewähren sollte. Wenn Ries in kindlicher Auffassung

Tradition, die Auflehnungen des sich allein genug fühlenden Menschen gegen die Realität", — der dritten „das durch die bestandenen Kämpfe freigekämpfte Individuum, das sich bisher suchte und nun gefunden hat, selbstfrei sich überlassen; in dem köstlichsten der Besitze, in dem Besitze seiner selbst; von dem befremdlichen Erstaunen seiner Zeitgenossen, von der Bewunderung . . . umgeben." — Humoristisch genug strakt sich Lenz's Verlämmniß tieferen Eindringens dadurch, daß seine Perioden gerade solche todte Abschränkungen sind, fremd und feindlich in das ununterbrochen fortströmende Leben eingeschoben, wie er sich die Kunstformen vorstellt. Jede andere Periodik hätte gleiches Schikksal gehabt; das Leben widerstrebt (wie Lenz aus der Formenlehre selbst hätte lernen können) jedem Eingriffe von außen.

*) Dies war wenigstens seit 1802 der Fall; die dritte, fünfte und sechste Symphonie, das Violin-Konzert, die Pianoforte-Konzerte aus G-dur, Es-dur und C-moll, Christus am Oelberg und Leonore sind zuerst mit Seyfrieds Orchester (Theater an der Wien) aufgeführt worden.

(er war 1800 bis 1805, von seinem 15ten Jahre an als Beethovens Schüler in seiner Nähe) anmerkt: dem Meister sei nichts verhaßter gewesen, als „Sensiblerie," dieses Aufsitzeln und Aufpäppeln und Schausteilen weicher, zarter Empfindsamkeit, womit ein neuerer Komponist in unserer zerflossenen Gesellschaft so viel Glück gemacht: so liegt darin derselbe Gegensatz vor; diese wunderlich und doch treffend benannte „Sensiblerie" war ihm verhaßt, während und weil die tiefste und zarteste Empfindung keinem Tondichter mehr zu eigen war, als ihm.

Ging aber dieser verschlossenen Natur das feste Herz zu wärmern Pulsen auf, ward der Geist von einer dieser idealen Anschauungen erhoben, die sein eigenthümliches Leben waren: so verbreitete sein Lächeln den Glanz seiner Grundgüte über das ganze Gesicht, so richtete seine Gestalt sich hoch auf, das Auge that erweitert vor und rollte, den Stern fast immer nach oben gewandt, leuchtend umher, oder starrte gefesselt auf einen Punkt. Alles an ihm sprach die innere Erregung aus. „Diese Momente plötzlicher Begeisterung (erzählt Schindler) überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Straße, und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich nur in seinem leuchtenden Auge und Gesicht aus, niemals aber gestikulirte er, weder mit dem Kopfe noch mit den Händen."

Und dieser nach geistiger Begabung und energischem Streben, schon nach der bedeutsamen Erscheinung hervorragenden Persönlichkeit stand die aufregende Kunst der Töne in ihren beiden Wirksamkeiten, der schöpferischen und darstellenden Seite, zu Gebot, und das der Musik erschlossene, für Musik eben erst durch Haydn und Mozart höher gebildete Wien sollte in ihm eine neue Lebensepoche feiern! In der That, seiner Kraft war der günstigste Schauplatz eröffnet, es vereinigte sich in ihm und um ihn Alles, auf daß seine Bestimmung sich erfülle. Denn Alles muß,

wenn Hohes vollbracht werden ſoll, zuſammentreffen: der rechte Mann und die gemäßten Verhältniſſe; es iſt titaniſcher Uebermuth, anzunehmen, des Menſchen, des Einzelnen Kraft und Wille vermöge und vollbringe Alles ſelber und allein, da doch jedem Einzelnen ſo viel andere Strebungen und Kräfte gegenüberſtehen. Auch das ſollte ſich zu tragiſchem Triumph an Beethoven offenbaren; an dem, was er ward und that, haben noch ganz andere Kräfte mitgearbeitet, als die ſeines Wollens und Strebens.

Beethoven als Spieler und Komponiſt und in der ſchon früh geübten Kraft der freien Fantaſie, in welcher Schöpfung und Ausübung zuſammenſchmelzen zum vollendeten Kunſtereigniß, war nothwendig den Wienern, war dem muſikliebenden und muſikgebildeten reichen Adel Wiens doppelt und dreifach willkommen. Ueberall fand er offene Häuſer und Herzen, denn überall brachte er den Genuß und die Erhebung, die gerade dieſer Welt die gemäßeſten und willkommenſten waren.

Unter allen ſtand das Haus des Fürſten Karl Lichnowski nach eigner Bedeutung und ſeinem Einfluß auf Beethoven voran. Der Fürſt war Schüler und Freund Mozarts geweſen und wurde treuer Freund Beethovens; die Fürſtin, treffliche Klavierſpielerin, nahm ſich des jungen Künſtlers in gleichem Sinn' an, wie früher die wohlwollende und einſichtige Hofräthin Breuning. „Mit großmütterlicher Liebe," ſpricht Beethoven ſich ſpäter aus, „hat man mich dort erziehen wollen, und die Fürſtin Chriſtiane hätte eine Glasglocke über mich machen laſſen wollen, damit kein Unwürdiger mich berühre." Das edle Paar hatte begriffen, welche Bedeutung Beethoven in der von ihnen beiden geliebten und einſichtig geübten Kunſt habe. Zehn bis zwölf Jahre lang blieb dieſes Haus für Beethoven eine wohlthätige Stätte, er für das Haus die edelſte Zier und Lebenserfriſchung.

Man zog Beethoven zu den Muſiken, die im fürſtlichen Hauſe veranſtaltet wurden, namentlich zu den jeden Freitag-Morgen ſtatt-

findenden Quartett-Unterhaltungen, bei denen die trefflichen Musiker Schuppanzigh, Sina, Weiß für beide Geigen und Bratsche, Kraft und Link abwechselnd für Violoncell gegen Honorirung mitwirkten. Beethoven betheiligte sich vor Allem als Spieler, dann als Komponist. Hier war es, wo er eine schwere Bach'sche Komposition, die ein ungarischer Graf ihm in der Handschrift vorlegte, meisterlich vom Blatt spielte. Hier spielte er ein andermal ein ihm unbekanntes Quartett von Förster ebenfalls aus der Handschrift vom Blatt. Im zweiten Theil des ersten Satzes kommt das Violoncell heraus und schweigt; da erhebt sich Beethoven und singt, indem er zugleich seine Partie fortführt, die fehlende Stimme hinein. Man kannte und bewunderte längst seine Virtuosität im Ueberwinden der größten Schwierigkeiten; diese Ergänzung einer ausbleibenden Stimme in einem unbekannten Werke regte Alle zu lauter Verwunderung an. Beethoven lächelte und sagte einfach: „so mußte die Baßstimme sein, sonst hätte der Autor keine Kompositionen verstanden." Bald wurde er die Seele dieses Quartett-Vereins. Mit welcher Energie er als Spieler hier seine Aufgabe auffaßte, zeigte sich auch später bei Gelegenheit öffentlicher Aufführungen. Seine Konzerte in Cmoll, G- und Esdur trug er, wie Seyfried als Augenzeuge berichtet, aus leeren Stimmblättern vor; auch Mozart hat das öfter gethan; aber welch' ein Unterschied zwischen seinen und Beethovens Konzerten, besonders denen aus G und Es! Von seinem ersten Konzerte (Op. 15, Cdur, wahrscheinlich 1800 geschrieben, da Beethoven es am 5. Januar 1801 dem Musikhändler Hofmeister zum Verlag anbietet) kam das Finale erst am Nachmittag des vorletzten Tags in die Feder; der Komponist schrieb unter heftiger Kolik auf einzelnen Blättern, die eins nach dem andern ins Vorzimmer gingen, wo vier Kopisten ihrer warteten. Bei der ersten Probe stand aber das Klavier gegen die Bläser einen Halbton zu tief; folglich — führte Beethoven seine Partie einen Halbton höher, in Cisdur, aus. Auch von diesem Konzerte kam die Hauptpartie

(die Planoforte-Stimme) erſt nach der Aufführung zum Vorſchein. „Es war mir kaum möglich (ſchreibt Beethoven am 22. April 1801 an ſeinen Verleger Hofmeiſter in Leipzig) daran zu denken, was ich Ihnen zu ſchicken hatte. Dabei iſt es vielleicht das einzige Genie-mäßige, was an mir iſt, daß meine Sachen ſich nicht immer in der beſten Ordnung befinden, und doch Niemand im Stande iſt, da zu helfen, als ich ſelbſt. So z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klavierſtimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geſchrieben, und ich ſchrieb ſie erſt jetzt, daher Sie dieſelbe auch in meiner eigenen, nicht gar zu lesbaren Handſchrift erhalten."

Bedeutſamer war, was er in freier Fantaſie leiſtete. Mit der freien Fantaſie hat es ein eigen Bewenden. Wenn wirkliche Kompoſitionen in ſtillen Weiheſtunden entſtehn, in denen der Geiſt ſich ganz und ungeſtört und ohne Rückſicht auf äußerliche Zufälligkeiten ihnen hingiebt: ſo fodert jene Leiſtung neben der ſchöpferiſchen Gabe, neben der geiſtigen Gewandtheit im künſtleriſchen Geſtalten noch die Geſchicklichkeit des Spiels und unter dem Spiel das Feſthalten des ſchöpferiſchen Gedankens, der ergriffenen Form, der beſeelenden, einheitvollen Stimmung. Und darüber hinaus muß die Zerſtreuung gebannt bleiben, die ſich leicht aus dem Beiſein der Zuhörer erzeugt, man muß ihr Daſein ganz vergeſſen, oder aus demſelben erhöhte Spannkraft gewinnen. Was Virtuoſen und Dilettanten gewöhnlich als freie Fantaſie darbieten, weiß allerdings von dieſer Fülle der Aufgabe nichts; es iſt eine leichtgefügte Kette von herkömmlichen Redensarten und Lieblingsgängen des Fantaſeurs. So faßte Beethoven die Sache nicht an. Er hatte das unabſichtlich bekannt, als er 1797 auf einer Reiſe nach Leipzig und Berlin (an beiden Orten mit gerechter Würdigung aufgenommen) in letzterer Stadt mit Himmel zuſammentraf, auf deſſen Wunſch improviſirte und nun auch ihn höflich erſuchte, etwas zum Beſten zu geben. Himmel ſetzte ſich wohlgemuth zurecht und ließ los, was er nur an melodieuſen Redensarten, flinken Läufern und glatten Arpeggien zu-

ſammenraffen konnte, bis endlich Beethoven, der in gutem Glauben das Alles für bloßes Präludiren hielt (war doch ſelbſt in Himmels ausgearbeiteten Werken keine feſte Durchführung und tiefgreifende Richtung!) endlich ungeduldig ausrief: „Nun ſo fangen Sie doch einmal an!“ Himmel war aber ſchon fertig. Er wurde dem Beethoven feind; Beethoven aber urtheilte harmlos von ihm: er beſitze ein ganz artiges Talent und ſein Spiel ſei elegant und angenehm, wenngleich er dem Prinzen Louis Ferdinand hierin nachſtehe. Dieſem aber ſagte er würdigend und würdig; er ſpiele gar nicht prinzlich oder königlich, ſondern wie ein tüchtiger Klavierſpieler; ihm galt die Sache, nicht die Schale, wäre ſie auch vergoldet.

In Wien traf Beethovens Improviſation auf gewichtigere Nebenbuhlerſchaft. Zuerſt iſt der Pianiſt Wölfl zu nennen, dem er um dieſelbe Zeit zu einem Wettkampf bei Freiherrn v. Wetzlar gegenübergeſtellt wurde. Jeder trug ſeine neueſten Kompoſitionen vor, dann improviſirten ſie einer um den andern, auch vierhändig an zwei Flügeln über gegebene Themate. Techniſch ſtanden beide, wie Seyfried berichtet (der wahrſcheinlich bei dem Wettkampfe zugegen, jedenfalls mit den Leiſtungen beider bekannt war), einander gleich, obgleich Wölfl (für deſſen Fertigkeit uns Nachgebornen ſeine Sonate „Non plus ultra“ Maaßſtab ſein kann) den Vortheil der größern Hand hatte, die ihm Dezimengriffe ſo leicht machte wie Andern Oktaven. Im Fantaſiren verleugnete Beethoven ſchon damals nicht ſeinen mehr zum unheimlich Düſtern hinneigenden Karakter; ſchwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreiche, dann war er auch enthoben dem Irdiſchen, der Geiſt trieb zu Kraftäußerungen, daß das Inſtrument kaum genügt, verſank dann in andachtvolle Stille. Wölfl dagegen blieb ſich immer gleich, nie flach (—) aber ſtets klar und eben deßwegen der Mehrzahl zugänglicher; ſtets wußt' er mit wohlgeordneten Melodien und Paſſagen zu unterhalten. Wer Hummel gehört hat, wird verſtehn, was damit geſagt iſt.

Schärfer war das Zuſammentreffen mit Steibelt, dem glatten

Techniker aus Berlin. Steibelt hatte ſich in Paris bereits einen groſſen Namen gemacht, an den er ſelber glaubte, wie die Berliner an Alles, was von Paris kommt, zu glauben pflegen. Er traf um 1799 oder 1800 in Wien ein, ohne der Mühe werth zu achten, Beethoven ſeinen Beſuch zu machen. Sie trafen bei Graf Fries zuſammen. Beethoven trug ſein neues Trio Op. 11 (das 1799 herausgegeben iſt) zum erſtenmal vor. Steibelt hört es mit einer Art von Herablaſſung an, macht Beethoven einige Komplimente und hält ſich ſeines Siegs gewiß. Er ſpielt ein Quintett von eigener Kompoſition, fantaſirt und macht beſonders mit ſeinem damals neuen, ſpäter überall gebrauchten Tremolo Effekt; Beethoven iſt nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage darauf iſt wieder „Aſſemblée" bei Grafen Fries und ſind beide Nebenbuhler (das waren ſie denn nach dem Maaßſtabe der „Geſellſchaft"!) wieder geladen. Steibelt tritt abermals mit einem Quintett auf und erntet groſſen Beifall; dann ergeht er ſich in einer brillanten Improviſation, — der man nur leider anfühlen konnte, daß ſie einſtudirt war, — in der er dreiſt und unhöflich genug das Thema zum Grunde legt, das Beethoven im Finale ſeines Trio variirt hatte. „Dies empörte Beethovens Verehrer und ihn ſelbſt; er mußte nun an's Klavier, um zu fantaſiren, ging auf ſeine gewöhnliche, ich möchte ſagen ungezogene Art an's Inſtrument, wie halb hingeſtoßen, nahm im Vorbeigehn die Violoncelliſtimme des Steibeltſchen Quintetts mit, legte ſie verkehrt auf's Pult und trommelte mit einem Finger von den erſten Takten ein Thema heraus. Nun einmal gereizt, fantaſirt er ſo, daß Steibelt den Saal verläßt, ehe Beethoven aufhört, und nie wieder mit ihm zuſammentreffen mag."

So erzählt Ries. Schindler macht darauf aufmerkſam, daß Ries ſehr jung zu Beethoven gekommen ſei, daher mit unreifen Augen geſehn und augenblickliche Aeußerungen zu ernſt genommen habe; namentlich will er die „Unart" oder Ungezogenheit nicht gelten laſſen, die Beethoven vorgerückt wird. Allein bei aller Achtung,

die Schindlers Mittheilungen und Ansichten und seine Verdienste um Beethoven verdienen, kann man doch nicht übersehn, daß Ries bei seiner Ankunft sechszehn Jahre zählte und sich stets bedacht und gutartig, namentlich seinem Meister treu ergeben gezeigt hat; einen solchen Vorgang zu beobachten, oder den Bericht davon aufzufassen, war er gewiß fähig. Nur sein, wenn auch arglosses Urtheil muß man bestreiten, daß Beethovens Benehmen ungezogen gewesen sei. Ein abgeschliffener Karakter, ein Mann der „Gesellschaft," gewohnt, sich zu beherrschen, unfähig leidenschaftlicher Aufwallungen, oder darauf eingerichtet, sie zu verbergen, hätte sich allerdings glatter und inoffensiver genommen, als Beethoven mit seinem hohen Selbstgefühl, mit seinem ihm ganz wohlanständigen Freimuth und mit dieser Geneigtheit zu schnellen und heftigen Aufwallungen, die so tief erregten Gemüthern eigen sein müssen. Ihr wollt, kann man den Tadlern zurufen, das Feuer ohne den Rauch! beruhigt euch! Diese Aufwallungen sind das Recht mächtiger Karäktere, denn sie sind nothwendige Folgen des Naturells, — und sie strafen sich selber innerlich. Schindler selbst bemerkt von seinem verewigten Freunde, „daß seine äußere Haltung zuweilen (nur zuweilen?) des feinen Schliffs ermangelte," und findet den nächsten Grund sehr richtig „zunächst in seiner gewaltigen Natur, die alle Schranken durchbrach und, alle Salon-Konvenienzen bei Seite schiebend, fesselos einhergehn wollte.

Merkwürdiger als die vermeintliche Ungezogenheit, die dem oft so schroffen Wesen Beethovens nichts weniger als widerspricht, ist der Uebergang aus äußerlicher Gereiztheit zu schöpferischen Tonergüssen. Dergleichen erklärt sich nur, wenn man festhält, daß der Grundgehalt seines Lebens Musik, Schaffen in Tönen war, alles andere gleichsam nur episodisch in sein Leben hinein trat, um augenblicklich vor jenem zu verschwinden. So begab es sich nach einer Ries ertheilten Lehrstunde, daß er über Fugenthemate sprach, während Ries vor dem Instrumente saß und das erste Fugenthema aus Grauns Tod Jesu spielte. Noch im Reden faßt Beethoven,

neben Ries sitzend, mit der Linken hinüber, spielt das Thema nach, bringt die Rechte dazu und arbeitet es nun ohne Unterbrechung wohl eine halbe Stunde lang durch, in der unbequemsten Stellung, die er in solcher Vertiefung gar nicht empfindet. „Dies Fantasiren," sagt Ries, „war freilich das Außerordentlichste, was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt oder gereizt war. Alle Künstler, die ich je fantasiren hörte, erreichten bei weitem nicht die Höhe, auf welcher Beethoven in diesem Zweige der Ausübung stand. Der Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich."

Allerdings muß die Fantasie eines Solchen, wie Beethoven war, auf die Hörer eine Macht ausgeübt haben, der selbst die Ausführung der durchdachtesten Kompositionen nicht gleichkommen konnte. Die vollkommene Einheit der innerlichen Erweckung mit der Darstellung am Instrumente, diese Ursprünglichkeit, die Kühnheit des Unternehmens, deren Erregung sich vom Fantasirenden auf die Hörer übertragen muß, die Spannung auf das durchaus Unberechenbare, selbst die Flüchtigkeit und Unwiederbringlichkeit einer solchen Geisterscheinung: das Alles muß zu einer Wirkung zusammengeschmolzen sein, der in ihrer Art nichts gleich kommen konnte. Was eigentlich in einer solchen Stunde vorgegangen, kann das Wort des Erzählers, sei er auch so liebevoll, ergriffen und sachkundig, wie unsre Zeugen, nicht aussprechen; nur die niedergeschriebenen Werke lassen einen Schluß auf den Inhalt jener Ergüsse machen. Ries und Seyfried können Wölfl, Dussek, Louis Ferdinand, Hummel, Weber, Kalkbrenner, Moscheles gehört haben; Beethoven mit Ebenbürtigen, z. B. Mozart, zu vergleichen, dazu geben nur die beiderseitigen Werke, und zwar hauptsächlich ihre Klavierwerke, den Maaßstab an die Hand.

Das Alles ist in die Lüfte verweht. Die Werke sind geblieben,

in ihnen lebt Beethoven fort. Auch für sie war das Lichnowskische Haus bedeutsam. Hier wurden sie zuerst der Oeffentlichkeit entgegengeführt; und wenn das dem fürstlichen Hause Genuß und Auszeichnung gewährte, so gereicht es auf der andern Seite dem beginnenden Künstler zur erwünschtesten, fast unersetzlichen Förderung, seinen Eintritt in die Welt an befreundeter Stätte, vor gebildeten Theilnehmern bewirken zu können; der Fürst aber war Beides, Freund und Kenner; seine Zustimmung bestärkte namentlich Beethoven bei manchem damals gemachten Anspruch an die Technik des Pianisten. Hier auch war es, wo Haydn die ersten drei Trios hörte und das dritte so argwohnerregend (S. 23) mißverstand; hier, wo Beethoven ihm die drei Sonaten vorspielte, die Haydn — aber nicht dem Lehrer Haydn gewidmet werden sollten; hier nahm Graf Apponi Gelegenheit, bei Beethoven ein Quatuor zu bestellen, statt dessen das Trio Op. 3 und das aus einem Oktett (nach Schindlers Urtheil meisterlich) eingerichtete Quintett Op. 4 erstehen sollte. Hier also trat Beethoven die Laufbahn an, auf der er in bleibenden Schöpfungen seinen Inhalt hervorarbeiten sollte, um von dieser befreundeten Stätte, von diesem Wien aus zuerst das deutsche Vaterland, dann die ganze seiner Kunst zugewendete Welt zu erfüllen und zu erheben und eine Seite der Kunst zu vollenden in dem Sinne, daß wohl die Ausbreitung seiner Idee und die Freude an vielen Schöpfungen verwandten Inhalts, nicht aber der Fortschritt zu einer neuen und höhern Idee vorauszusehen ist.

Das aber, wie der Mensch sich herausarbeite, — wie der Künstler in fortschreitenden Offenbarungen, die ihm und durch ihn der Welt werden, — wie die Kunst selber sich vollende Schritt für Schritt in vernunftnothwendiger Folge aller der Werke, die die Berufenen als eine einige Schaar von Arbeitern, vollführen, jeder an der ihm gewiesenen Stelle: das ist der antheilwürdigste Anblick, den der Lebenslauf des Künstlers oder der Kunst selber gewähren kann. Nur im Zusammenhange des Ganzen ist der Einzelne vollkommen

zu begreifen und zu würdigen, da jeder Einzelne nur ein Glied des Ganzen ist, in untrennbarem Zusammenhange mit den Vorausgehenden als seinen Voraussetzungen und mit den Nachfolgern, die ihn fortsetzen. „Das einzelne Werk (sagt Savigny in der Vorrede zu seinem System des heutigen röm. Rechts) ist so vergänglich, wie der einzelne Mensch in seiner sichtbaren Erscheinung; aber unvergänglich ist der durch die Lebensalter der Einzelnen fortschreitende Gedanke, der uns Alle, die wir mit Ernst und Liebe arbeiten, zu einer großen, bleibenden Gemeinschaft verbindet, und worin jeder, auch der geringste Beitrag des Einzelnen sein dauerndes Leben findet."

Welche Stelle war in dieser großen bleibenden Gemeinschaft Beethoven zugewiesen? wer zunächst hat ihm die Bahn dahin geöffnet? —

Die Vorgänger.

Zwei Künstlerpaare sind es besonders, die Beethoven vorgeleuchtet und seine Bahn ihm gewiesen haben: von fern her Händel und Bach, in unmittelbarer Nähe der Zeitgenossenschaft Haydn und Mozart. „Mozart, Händel und Bach (erzählt Seyfried) waren seine Lieblinge; wenn Etwas auf seinem Pulte lag, waren es sicher Kompositionen von einem dieser Meister.“ „Daß Sie (schreibt Beethoven am 15. Januar 1801 an Hofmeister in Leipzig) Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, das meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut.“ Sein Urtheil über Händel (wenngleich es vom Bericht-Erstatter ein wenig umgefärbt oder zugestutzt sein mag) ist S. 32 mitgetheilt. Von beiden Künstlerpaaren standen Händel und Bach, die eigentlichen Begründer der freien deutschen Tonkunst, Beethoven nicht nur der Zeit nach, sondern auch durch Ziel und Form ihres Wirkens begreiflicherweise ferner, als das andere Paar.

(Händel, den Beethoven in van Swietens Hause kennen gelernt, hatte bekanntlich unter Bachau's tüchtiger Leitung die Schule eines norddeutschen protestantischen Kirchenkomponisten musterhaft durchgearbeitet, darauf in Deutschland, Italien und England den glänzendsten Schauplatz für Kompositionen betreten und sich in der

Oper, in den damals faſt ausnahmslos herrſchenden italiſchen Formen und Zielen, den weiteſten Wirkenskreis und höchſten Ruhm erworben. Allein, obgleich der Fortſchritt auf dieſem Gebiete nicht ihm, ſondern dem jüngern Zeitgenoſſen, Gluck, beſchieden war: es lebte in dem von Italien bewunderten Deutſchen ein Etwas, das ihn mit der Oper und der ganzen Kunſt Italiens nicht in Frieden laſſen konnte. Das war ſein proteſtantiſcher — ſagen wir, ächt-lutheriſcher Sinn, voll Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit, voll unerſchreckbaren, ja unbändigen Triebes nach Unabhängigkeit, voll Freudigkeit und Rüſtigkeit, das für wahr Erkannte und Empfundene thatſächlich hinzuſtellen. Das verrieth ſich in den Opern ſelber gerade in den bedeutendſten Sätzen, die mitten im welſchen Spiel unvorhergeſehn Ernſt machen; dies war der eigentliche Grund jener Zerwürfniſſe mit den Opern-Sängerinnen und Kaſtraten und ihrem Anhang unter dem Adel Englands, die ihn auf der Bühne ſtürzten und auf die heimathliche Jugendbahn zurückführten, auf Kirchenmuſik, zu jenen Oratorien und Kantaten, die ihn unſterblich gemacht haben.

Erſt außerhalb der Schranken, die ihn in der italiſchen Oper beengt und verſtrickt hatten, konnte ſich die volle Kraft des gewaltigen Deutſchen entfalten. Man darf ſich dabei nicht in jenen ebenfalls beſchränkten Geſichtskreis einſperren, der in Händel nichts als den Kirchenkompeniſten erblicken läßt, unter dem unbeſtimmten Namen Oratorium nichts als kirchliche Werke verſtanden wiſſen will. Händel war nicht ein Mann der Kirche, ſondern der Mann des Volkes. Mit dem Volke, namentlich ſeiner Zeit in Deutſchland und England, hatte er auch Glaubensſinn und Glaubensfreudigkeit, hierin ganz lutheriſcher Deutſcher, gemeinſam; aber eben ſo hoch ſchlug ihm, wie irgend einem hochherzigen Britten bei dem Gedanken an ſein Vaterland und ſein Recht, das Herz für Freiheit, für Sieg und Trauer des Volks, für alles Große, das im Volksleben, für alles Edle und Tiefſinnige, das in der Bruſt des Menſchen hervor-

tritt. Man muß, will man ihn kennzeichnen, nicht blos die Gebete, die Glaubens- und Preischöre der Kirchenmusiken, des Messias, nicht blos jenen Wechselgesang Maria's und Christi auf dem Gang zur Kreuzigung*) vernehmen, der alle Abgründe des Leids und die unerschöpflichen Brunnen der Erbarmung und heiligen Liebe aufdeckt, die mit dem Ermatten zum Tode ringt — und was sonst noch hier zu erwähnen bleibt. Man muß daneben jenes titanische Bild des verschmachtenden Volkes stellen, das „nicht trinken konnte des Wassers, denn der Strom war Blut," man muß den verzweiflungsstarken Ruf der Makkabäer um „Freiheit oder Tod," den süßen Liebestraum, den Angstruf Semele's vernommen haben und den bachischen Chor und den Weckeruf zur Rache, der den König Alexander vom lustumkränzten Lager emporreißt. Wer zählt die Bilder, alttestamentarischer Großheit und Glut und vaterländischer Innigkeit und Treue voll, zusammen, die der Deutsche geschaffen im Anschaun und unter dem frischen Luftzug brittischer Freiheit und Selbstgewißheit? Wie viel oder wie wenig auch von den Händelschen Schätzen zu Beethoven gelangt sein mag, es mußte genügen, ihn an dem großen Vorbilde sich selber fühlen und erkennen zu lehren.

Was im Jüngern durch das Vorbild des Aeltern erstarken konnte, war jene selbstgewisse Schlagkräftigkeit, die gerad aufs Ziel dringt, die bei Händel Grundzug seines Künstlerthums ist und bei Beethoven nirgends stärker, als in der Cmoll-Symphonie und im Gesangtheil der neunten Symphonie ihr Gepräge zurückgelassen hat. Aber mehr nicht. Die Wege, die Zeiten, fast der gesammte Inhalt beider Geister lagen zu weit auseinander, sogar ihr Wirkenskreis, der bis zu Beethovens Lebensmitte für Händel sich nicht über Norddeutschland hinaus (die frühere Thätigkeit in Italien und England bei Seite gelassen) erstreckt hat.

Händel fand seinen Beruf in Oper, Oratorium und Kirchen-

*) In der Passion, von Brocke gedichtet.

muſik; ſeine Inſtrumentalmuſik kommt daneben nicht in Betracht. Er iſt faſt ausſchließlich Geſangkomponiſt, das Wort ſein beſtändiger Kamerad, dieſes Wort in voller Mächtigkeit und der ganzen Bedeutung im Ton zu beſeelen, die der Karakter des Redenden und die Verhältniſſe hineinlegen, das war ſeine Kraft und Luſt. Daher und nach ſeinem ganzen Weſen iſt er durchaus poſitiv, giebt er ganz klar und vollſtändig aus, was er klar und beſtimmt gefaßt hat. Dann iſt er fertig; es iſt nichts in ihm und kein Räthſel in der Bruſt des Hörers zurückgeblieben, er hat Alles hingeſtellt, wie der Bildhauer ſein Marmorbild. Hierin findet er auch die einzige, ganz unvergleichliche Kraft, jedes Bild mit wenig Zügen, — wie es ihm nun gerade vor dem Geiſte ſtand, unbekümmert um Alles, was noch dahinter und daneben ſein könnte, — fertig hinzuſtellen, hierin an die kecke Kaunſt eines Rubens oder Michelangelo erinnernd. Wer ihn da ſchalten ſehen will, im Vollbehagen des Meiſters in ſeiner Werkſtätte, der muß in ſeinen Allegro e Penſieroſo hinein, wo die mannigfaltigſten Stimmungen, Karaktere, Lebensbilder auf den ſchnellen Wink des Tonmeiſters in vollſaftigſter Natürlichkeit und wärmſter Beſeelung vor uns treten und einander ablöſen, daß man athemlos dem Entſchwundenen nachlauſcht und ſchon, wie im phantaſtiſch gaukelnden Traumgeſicht, von der nächſten Erſcheinung in die fernſten Zonen entführt wird.

Von alle dem das Entgegengeſetzte findet ſich in Beethoven. Er iſt, ſo tief er auch dereinſt das Wort ſollte ſchätzen lernen, ſo Herrliches ihm im Geſange verliehen worden, vorzugsweiſe Inſtrumental-Komponiſt. In der Inſtrumentenwelt war ſein Reich ihm gewieſen, ſie zur Höhe des Daſeins zu führen, indem er ſie dem bewußtern Geiſt erſchlöſſe, war ſeine Sendung. Dem Bewußtſein ringt ſich aber das inſtrumentale Leben entgegen wortlos, — wortlos, das heißt ohne das Organ, das der Geiſt aus ſich ſelber für ſein helleres Bewußtſein geſchaffen. In dieſem Leben waltet alſo nothwendig ein ewig Räthſel und ewig Sehnen; es wird niemals

fertig, es verſtummt, und nach dem reichſten Erguſſe blickt man noch hinaus in räthſelhafte Fernen, wie am ſchimmernden Nachthimmel unentwirrbare Sternbilder in Lichtmeere zuſammenfließen. So das Weſen der Inſtrumentalwelt, ſo das Weſen Beethovens; anders konnte der Vollender und Herrſcher jener Welt nicht ſein, als von ihrem Weſen voll. Neben all ſeiner Energie, die ſich ſo beſtimmungsſicher, ſo klar und heiter emporringt, bleibt noch jene tiefe Räthſelnacht im Hintergrunde, von hellern und entſchwindendern Sternen durchſchimmert, die mehr zu fragen ſcheinen, als zu antworten. Daher kann er oft kein Ende finden, — wo iſt in der Tiefe der Natur und der Menſchenſeele der unterſte Grund des Daſeins? Daher ruft er kurz vor ſeinem Scheiden: „Iſt es mir doch, als hätt' ich kaum einige Noten geſchrieben!" Nur für einzelne, entſcheidungsſchwere Augenblicke ward ihm in ſeiner hohen Meſſe, — alſo im Geleit des Worts, die ſchlagfertige Entſchiedenheit Händels verliehen, ſo wie Bach in einigen Chören ſeiner matthäiſchen Paſſion.

Sebaſtian Bach war ihm ohnehin verwandter, in myſteriöſer Wahlverwandtſchaft der Seelen, muß man bei der Entferntheit der Zeiten und Standpunkte ſagen.

Während Händel ſeine glanzvolle Laufbahn von Halle begann, von Hamburg nach Italien, von da nach England nahm, ſich dort die Freundſchaft der Großen, die Hochſchätzung der Höchſtgeſtellten, ein zweites Vaterland gewann, ohne jemals ſeinem erſten weniger anzugehören, weilte ſein nur um ein Jahr jüngerer Zeitgenoſſe Sebaſtian im engern Vaterlande Thüringen, das lange ſchon ſeine Muſikämter von Gliedern der Familie reich beſetzt ſah. Ein Paar flüchtige Reiſen, nach Dresden, nach Berlin . . . . ausgenommen verließ er das muſikfrohe Gebiet nur, um ganz in der Nähe, in Leipzig, ſeine bleibende Stätte zu nehmen, nachdem er mancherlei Kirchenmuſikämter, in Weimar und Köthen Konzertmeiſter- und Kapellmeiſter- und Muſik-Direktorats-Stellen zu verwalten gehabt.

Anſpruchslos, wie ſeine amtliche, war ſeine Stellung im Leben. Zwar Bewunderung ſeiner Leiſtungen (beſonders als Orgel- und Klavierſpieler), hohe Verehrung von Seiten der Einſichtigen, billige „Conſideration der Großen" ward ihm zu Theil; aber wie unſcheinbar wäre ſein Auftreten in Dresden etwa neben dem vergoldeten Oberkapellmeiſter Haſſe geweſen, wie unvortheilhaft vielleicht hätte ſich ſeine gedrungene Bürgergeſtalt neben der großen, vollentwickelten, weltfreien Händels ausgenommen, — der Gründe gehabt zu haben ſcheint, einem Zuſammentreffen mit dem faſt unheimlich mächtigen Kantor auszuweichen.

Niemals hat ein Volk zwei ſolche Tonmeiſter nebeneinander beſeſſen, wie unſer Volk den Bach und den Händel; und niemals einen wie den Bach. Es ſoll damit aber nicht äußerlich ſeine Größe gegen andre Größen gemeſſen werden, ſondern er als Einziger in ſeiner Art und Stellung bezeichnet ſein, wie es ſpäter Beethoven in der ſeinigen war.

Bach bedurfte nicht des Glanzes und der Fülle des Weltlebens, das für ſeinen großen Kunſtgenoſſen unentbehrliches Element war. Er führte ſein innerlich Leben einzig in der Tonwelt, in der er, was aus dem kirchlichen Volksgeſang und aus den Kunſtſtrebungen vom Mittelalter herüber angelegt und heranbewegt worden, zu vollenden und mit ſeinem Geiſte zu erfüllen hatte. Was ſo herangewachſen und durch ihn gezeitigt war, das Alles legte er dann auf den Stufen des Altars nieder, deſſen treuer und erleuchteter Diener er vor allem Andern war. Das Licht aber, das ihn erleuchtete, das war kein andres, als das Licht des Evangeliums, deſſen Wort er als ein heiliges und unerſchöpfliches aufnahm und von den kirchlichen Liedern erweckter Dichter ſeiner und früherer Zeit umranken ließ, wie vom Rebſtock die Ulme. Was er ſo geleſen und in ſich hineingenommen, das ſollte nicht ſowohl in Tönen ausgeſprochen, gleichſam verkörpert werden; es wurde ausgelegt, die Tonweiſe hob den tiefern Sinn des Worts, die unausgeſprochene Fülle deſſelben

hervor, in ihr kam das Wort zum vollen Leben, wie es im Munde des Redenden durch Stimme, Geberde, Blick und innere Bewegtheit erst vollständiger Ausdruck des Gefühls wird. Wie Luther in seinem Katechismus unter der wiederkehrenden Frage: „Was ist das?“ die Glaubensgebote nach ihrer äußerlichen Fülle, so legt Bach das Wort aus nach seiner innerlichen Tiefe. Wer das noch nicht an ihm erkannt hat, muß es in der einfachsten und zugleich wortmächtigsten Gestalt beobachten, in den Rezitativen der matthäischen Passion und andern. Nicht Verstehende, gewohnt, im Rezitativ nur „Deklamation“ zu finden, bemessenes Hersagen des Textes, um nur schnell darüber hinweg auf die Hauptsache (die Arie, oder was es sonst geben soll) zu kommen, haben daher das Bach'sche Rezitativ nicht für das rechte und natürliche, sondern für übertrieben und unnatürlich erachtet. Aus ihrem Standpunkte mit Recht; denn Er redete gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten, die sich darob entsetzen. Was sich aber in der einzelnen Stimme des Rezitativs regte, das durchdrang im Chor jede der vier oder acht vereinten Stimmen; alle waren vom Leben erfüllt und weissagten, was das Wort in sie gelegt hatte.

Dies war Ziel und Kern des Bach'schen Lebens, die Macht dazu konnte einzig tiefste Versenkung in die Schrift und vollkommene Herrschaft über die Kunst, das durchdringendste untrügliche Gefühl von ihrem Wesen und Weben bis in ihre einfachste Gliederung hinein (denn jeder Tonschritt mußte treffende Wahrheit sein) verleihen. In dieser Erkenntniß und jener Beherrschung, im Verein mit rücksichtslosester Treue, hat Bach nicht seines Gleichen gehabt.

Neben jenem höchsten Schauplatz seines Wirkens bot ihm die Orgel den zweiten, ebenfalls seinem Kirchenamt angehörigen. Den Gottesdienst in würdigster Fülle und Feier einzuleiten, bis Alle zur Gemeine sich zusammengefunden und alle Gemüther, vom Staub des Lebens draußen gereinigt, sich in sich gesammelt hatten, die Wölbungen des weiten Doms (was wußt er auf seiner Orgelbank

von den bescheidenen Leipziger Maaßen?) mit Klangwellen, wie mit einem heiligern Weihrauch durchgießen und erschüttern durch unerschöpflich immer neu sich gebärende Machtfülle, bis die Gemüther und die Luft selber vom Sakrament der Andacht ganz ausgefüllt waren: das hat bis auf diese Stunde niemand wieder und niemand vor ihm vermocht, wie er; der gleichen Kraft würde gleiche Zeit und gleiche Lebensgrundlage fehlen. Das ist gewesen.

Was sich sonst hier anschließt in entfernteren Lagerungen an Orchester- und Klaviermusik bis zu Tänzen und scherzhaften Kantaten, Instrumentalsolo's und sogar einer Operette, darf hier kaum erwähnt werden; Alles nimmt seinen gebührenden Theil an der Bestimmung und Weise, die vom Kern aus im Meister sich entfaltet hatten.

Von dieser unabsehlichen Fülle kann dem Beethoven nur der kleinste Theil nahegebracht werden sein, wahrscheinlich nicht viel mehr, als das wohltemperirte Klavier, die verbreitetste Sammlung Bach'scher Kompositionen, die der elfjährige Knabe studiren und der zweiundzwanzigjährige Jüngling dem unersättlichen van Swieten bis in die Nacht hinein vorspielen mußte. Es ist nicht abzusehn, wenigstens kein Anzeichen dafür bekannt, daß Bach'scher Kirchengesang zu ihm gedrungen wäre; nicht die leiseste Spur in Beethovens eignen Werken deutet dahin; vielmehr spricht Alles dafür, daß dem Jüngern, wär' er zu jenen Werken gelangt, die volle Sympathie dafür, wie die evangelisch-kirchliche Grundlage, gemangelt haben würde. Die unbedingte Gebundenheit Bachs an das Wort, das ihm die Fülle der glückseligen Botschaft (des Evangeliums) einschloß, und das Hinausverlangen Beethovens vom Wort hinweg zu dem Unaussprechlichen: beide Richtungen konnten nicht leicht miteinandergehen; sie waren Zweige desselben Baums, aber nach entgegengesetzten Richtungen gewachsen, wie die Mystik der Offenbarung und die der Natur. Aber die Wurzel beider ist dieselbe.

Wie weit oder wie beschränkt auch das Gleichniß gelten darf,

es weiſet auf die innere Verwandtſchaft der beiden Künſtler und auf den Einfluß des Vorangegangenen. Dieſer Einfluß zeigte ſich in der erſten Lebenshälfte Beethovens gar nicht; erſt als jenes Verhängniß ohne Gleichen für einen Muſiker ihn immer unbedingter aus der heitern Welt in ſein einſames Innere wies und einſchloß, erſt da trat er hervor, da wurde die Verwandtſchaft klar, wie wohl bisweilen Eltern erſt in den ſchärfergeſpannten Zügen des entſchlafenen Kindes ihr eigen Antlitz wiedererkennen. Bei Beethoven aber bedeutet der Anblick tieferes Erwecktſein; es war die Zeit, wo er ſich ſelber tiefer erkannt.

Soll äußerlich bezeichnet werden, was hier vorgegangen, ſo iſt es zweierlei. Das Erſte iſt die beiden Meiſtern, und keinem dritten gemeinſame Energie der Modulationsentfaltung. Ihnen ſtellen ſich Akkorde und Tonarten nicht nach Einfällen oder augenblicklichen Antrieben, oder Laune nebeneinander, ſondern ſie entwickeln ſich organiſch aus einander nach einem Geſetze*), das in der tiefſten Natur des Tonlebens oder in der Idee des beſondern Werkes begründet iſt. Dieſe organiſche Entwickelung vollführt ſich aber mit der Macht einer Natur- oder Vernunftnothwendigkeit in ſo gränzunbewußter Fülle, wie keine Laune, keine äußerliche Praktik abreichen kann; daher in beiden Meiſtern kürzergewöhnte Augen Abſchweifung und Verirrung zu erblicken gemeint, wo ſie das tiefſte Geſetz der Harmonik hätten erkennen ſollen. Als Zweites iſt die völlige Ungebundenheit zu bezeichnen, in der beide Meiſter ihre Stimmen mit und gegen einander durch die Räume der Akkorde führen, ganz unbekümmert um augenblicklichen Anſtoß und Reibung einer gegen die andre. Denn beiden war bewußt, daß das Leben der Muſik in der Melodie — oder in mehrern Melodien nebeneinander fließe, und daß vor Allem daran liege, dieſes Leben in ſeinem Fluß und wahren Gehalt ungeſtört und unverfälſcht zu erhalten, gleichwie dem Men-

*) Hierüber und über das Folgende giebt die Kompoſitionslehre Nachricht.

ſchen erſte Pflicht iſt, vor Allem ſich ſelber und ſeinem Berufe treu zu bleiben, mag er dann auch, wenn es nicht anders ſein kann, da oder dort anſtoßen. Denn es muß Aergerniß geben — und denn Verſöhnung. Der Lohn dieſer Unverzagtheit zeigt ſich ſogleich im Reichthum und in der Tiefe der Melodie.

Nicht weiter läßt ſich der Einfluß Bachs verfolgen, und auch ſo weit iſt er Beethoven wohl kaum bewußt geworden. Er hat ihn, wie Händel auf ſich wirken laſſen, es iſt davon ſo viel als eben gekennt, in ſeine Natur übergegangen, von einem auf beſtimmte Aneignung oder gar Anſchließung zielenden Studium iſt gar nicht zu reden. Ein ſolches hätte vor Allem an Händel erkennen laſſen, mit welcher Sorgfalt dieſer wahre Singmeiſter den Umfang und Karakter der verſchiedenen Stimmklaſſen und überhaupt die Natur und Vortheile der Singſtimme beobachtete. Gerade hier aber ſollte ſich Beethoven, beſonders in den ſpätern, ihm eigenſten und tiefſten Werken rückſichtsloſer zeigen, als irgend ein Tonſetzer. Er fühlte ſich zunächſt dem Inſtrumentalen und nicht dem Vokalen zugewieſen und hat ſich darin nicht getäuſcht. Mag man immerhin die Spuren jener Vernachläſſigung häufig genug, namentlich in der neunten Symphonie und der zweiten Maſſe finden; es fragt ſich, ob auf anderm Wege gerade dieſe Werke hätten vollendet werden können? — Vergebens wird der Tonſatzkundige Aenderungen zu Gunſten der Stimme verſuchen; jede würde die Eigenthümlichkeit des Werkes antaſten.

Eben ſo wenig zeigt ſich in Beethovens Jugendſätzen, die ſich mehren und ausbreiten, je höher er ſich vollendet, eine Spur von wahrem Studium Bachs oder Händels. Aus dem Löblichen, was er in dieſer Richtung aus Albrechtsbergers Schule gewonnen, ſollte ganz etwas Anderes und Eigenthümliches werden, als Fugen im Sinne jener Alten.

Inzwiſchen hatte die Strömung der Zeit auch die Kunſt auf andre Pfade geführt. Längſt hatten Kirche und Kirchlichkeit aufge-

hört, Mittelpunkt des Daseins zu sein, oder auch nur jene Geltung zu behaupten, die Bach umgab. Das vielseitige, vielgestaltige Leben machte sich nach allen Richtungen Bahn und regte sich dazu behender und freier; der Mensch mit allem Menschlichen, der Einzelne mit seinem Anspruch auf volles Lebensrecht trat heraus in die weithin nach allen Seiten geöffnete Welt. Die Kunst konnte sich nicht fernhalten. Das Alles machte sich nicht in Einem Tag und durch Einen Mann. Es hatte seine Triebe und lange vor Bach und Händel in ihnen selber angesetzt, war aber zu voller Blütenpracht erst in jenem andern Künstlerpaar, in Haydn und Mozart, gekommen, die oben (S. 46) als nächste Vergänger Beethovens genannt worden.

Dieses freudige Erwachen der Welt, diese Lust an ihr hat vollsten Ausdruck in Joseph Haydn gefunden, den Vater der neuen Musik, der in seinem an Freuden und Werken satten Leben (er lebte von 1732 bis 1809) Mozart geboren werden und sterben sah und Beethoven, den Vollender, leiten konnte, bis sie gegenseitig fühlten, wie sich ihr Wege trennten. Haydns Hauptwerke sind volles Zeugniß von der ihm gewordenen Bestimmung. Noch einmal ersteht vor seinen Augen die Welt, er sieht (in der Schöpfung) mit unbestimmtem Schauer aus dem Chaos sie allmählig sich herauswinden in schnell entstehenden, schnell entschwindenden Gestaltungsversuchen, er ist Zeuge jedes Schöpfungsmoments von jenem blendenden „Es ward Licht" durch alle Reiche der beseelten Natur hindurch bis zum Erstehen und zur Weihe des ersten Menschenpaares; überall ist er mit liebevoller Freude zugegen und singt in ' .n Engelchören unerschöpflich das frohe Leb jedes Schöpfungstages. Und nachdem so die Welt und der sittliche Liebesbund des Menschen hervorgetreten, begleitet Haydn (in den Jahreszeiten) den heitern Verein hinaus aus in das unschuldsvolle Naturleben und lebt mit ihm das volle Jahr durch alle Wechsel hinaus, theilt mit den harmlosen Geschöpfen alle Mühe und alle Lust und findet überall, auch in der Winterenoth und in der Angst des erschütternden Unwetters, überall

Quellen der Freude und frohen frommen Dankes. Da zeigt ſich die volle Wahrheit des Worts, das Mozart über Haydn ausgeſprochen: „Keiner kann Alles, ſchäkern und erſchüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut, wie Joſeph Haydn.“ Gleichviel, durch welchen ſcheinbar äußerlichen Zufall Haydn an dieſe Werke gekommen, gleichviel, daß er hin und wieder mit Einzelheiten im Gedicht nicht zufrieden war: die Bedeutſamkeit der Werke für Haydns Lebensaufgabe ſteht klar da; man darf wagen, ſie providenziell zu nennen, da ſie nothwendig waren zur Erfüllung jener Aufgabe.

Was wäre noch von ſeinen ſonſtigen Werken zu erzählen! von ſeinen 118 (oder wahrſcheinlich an 140) Symphonien, von ſeinen 83 (wenigſtens 83) Quatuors, von ſeinen 15 Meſſen, 19 Opern und allem Sonſtigen! Man hat in neuerer Zeit ſeine Symphonien einförmig an Inhalt gefunden. Gewiß iſt das wahr; alle ſind erfüllt von dem einen Gefühl der Freude, der Lebensluſt, der unerſchöpflichen Luſt, jene Freude auszutönen, zu verbreiten unter allen Menſchen. Sie ſtets zu erfreun, ihnen aufzuſpielen zu allen Feſten und jeder Luſt des engen Wirbeltanzes, in dem das glückliche Volk der Kleinen ſein anſpruchloſes Leben dahinbringt, das war Haydns, noch des kindlichen Greiſes, einzig glückſeliger Beruf. Man hat ſeine Meſſen nicht kirchlich gefunden und es höhniſch belächelt, wenn er einſt, „in tempore belli“ (wie er ſelbſt darüber geſchrieben) das fromme Agnus dei mit fernen Kanonenſchlägen (Pauken) begleitet, damit die Hörer des nahenden Feindes gedächten und inniger um Frieden beteten. Er ſtand aber auch hier inmitten des kindlichern, naturnähern Volks unſerer Südmarken, und gar nicht außerhalb der dem Volksſinn nahe bleibenden Kirche ſeiner Zeit und ſeines Landes.

Wie man auch über das Einzelne ſeiner Werke ſich entſcheide: zwei große Reſultate ſtehn feſt. Er war es, der die dem Inhalt der neuern Kunſt eignen Formen, — Sonaten- und Rondoform, Sonate, Quartett und Symphonie, — hervorgearbeitet hat aus den

frühern unzulänglichen Anfängen, daß seine großen Nachfolger auf diesem Grunde weiter und höher bauen konnten. (Mozart hat ihn seinen Vater genannt und freudig eingestanden, daß er erst von ihm gelernt, wie ein Quartett geschrieben werden müsse.) Daß Beethoven die Wohlthat nicht so klar erkannt, ist aus der größern Entfernung der Standpunkte, aus dem Zwischentritt Mozarts, dem Beethoven sich verwandter fühlte, begreiflich, selbst wenn jenes Mißverständniß, dessen S. 22 gedacht, nicht eingetreten wäre.

Das zweite Resultat des Haydnschen Lebens und seiner unerschöpflichen Musik ist die wahre Begründung der Instrumentation. Wie Außerordentliches auch schon Bach in Orchesterwerken, dem gedanklichen Inhalte nach, geleistet, wie tiefgefühlte Züge von Instrumentenwahl und Wirkung sich in seinen und Glucks Werken finden: die volle — man darf sagen: systematische Durchdringung des Orchesters bis in den Karakter jedes Instruments, und wiederum das Zusammenfassen aller Einzelnheiten zu einem stets harmonisch geordneten Ganzen ist Haydn, erst ihm, und nur Einem, dem Beethoven, in tieferm Sinne, verliehen gewesen. Auch hier trifft Mozarts Wort zu, wenn man den spätern Beethoven bei Seite läßt.

Und nun Mozart! der gesegnetste mit jenem verhängnißvollen Segen, dessen Erscheinen im Menschen man Genie nennt! Was der Genius zu bringen getrieben ist, liegt so weit hinaus über den Gesichtskreis der Zeitgenossen, daß nothwendig die Größe der Gabe mit der Größe der Anerkennung und Förderung im umgekehrten Verhältnisse stehn muß. Die Erkenntniß hinkt dem beflügelten Einherschritte des Genies mit blödem Aug' und lahmen Gliedern an Krücken nach und es nistet ein geheimer unüberwindlicher Widerwille im Gemüthe der hinten zurückbleibenden Menge, der den Abstand von dem, der da will „anders sein als wir," vergrößert und verlängert und dem verhängnißvoll Berufenen Last und Kampf erschwert, oft sein ganzes Leben verbitternd durchzieht. Die Menschen bedürfen in der Oede ihres stockenden und versumpfenden Lebens-

ſtroms des erlöſenden und emporſchwingenden Genius und rufen ihn an; tritt er nun vor ſie hin, ſo vermögen ſie wieder nicht, ihn zu erkennen, und er wandelt einſam ohne Gaſtgeſchenk durch das Leben, der Paria der Geſellſchaft. Iſt er dann dem Daſein entſchwungen, ja, dann vielleicht jubeln ſie ihm nach und werfen ihm ihre verwelkten Kränze nach — und die reichſten Gaben legen ſie dem Talent zu Füßen, das ſie mit den Broſamen des Entſchwundenen füttert. —

Von Zärtlichkeit treff ſchon die feine Seele des Kindes, von Liebebedürfniß gegen Jeden, der ihm nahte, daß es in helle Thränen ausbrach, wenn man im Scherz ſagte, man hab' es nicht lieb. Eben ſo früh waren Tonſinn, Muſikfreude, Schaffensdrang erwacht und wuchſen unter der ſorgſamen Pflege des verſtändigen Vaters, bis ſie den Geiſt und allmählig das Leben des Wunderkindes ganz ausfüllten. So begabt, klug geleitet, daß er in ſeiner Kunſt kaum der Lehre zu bedürfen ſchien, ſich Alles gleichſam unbewußt aneignete, ward der Knabe von Kaiſern und Königinnen mit Liebkoſungen empfangen, die Verwunderung von Deutſchland und England, Frankreich und Italien, um dann all die Bitterkeiten auszukoſten, denen innere Ueberlegenheit und äußere Bedürftigkeit ausgeſetzt ſein können. Wieviel Entbehrungen und Verlegenheiten, wieviel demüthige Dienſtanerbietungen und Abfertigungen von oben herab, welch' einen Sumpf von Unwürdigkeiten bis zu pöbelhaften Schimpfworten und Aergerm von Seiten des Salzburger Erzbiſchofs und ſeines lakaienhaften Kammerherrn (Jahn in ſeiner Biographie Mozarts hat darüber nur allzuweit berichten müſſen) hat der einſt Verhätſchelte und ſpäter Vergötterte zu durchwaten gehabt! wie oft mag er des herben Worts ſeines Vaters: „Denn die Menſchen ſind alle Böſewichter!" gedacht haben! Das Alles konnte weder ſein liebevolles Herz erkälten, noch den unerſchöpflichen Drang des Schaffens hemmen, noch das durchaus gerechte Selbſtbewußtſein ſchwächen, daß er in ſeiner Kunſt Alles vermöge, was er wolle. Ein Kind im Ge-

müth', im Leben, in Menschen- und Weltkenntniß und Geistesbildung, allseitig begabt und vollendet in seiner Kunst, eilte er flüchtigen Schrittes durch die tausend Unternehmungen, von einer Schöpfung zur andern, keiner Gelegenheit sich versagend, vom Schreibtisch in die Konzerte, von den Konzertreisen zu Opernkompositionen und Aufführungen, dann wieder zum Dienst, zum Unterrichtgeben, zu seiner unter allerlei kleinen Treulosigkeiten treugeliebten Konstanze zurück. Denn wenigstens ein Weib und liebe Kinder waren ihm für das kurzgemeßne Leben vergönnt werden. Ueberallhin hatte der schnell vorüberfliegende Genius Blüten und Kränze verstreut, eh' er uns verlassen mußte.

Diese Liebesfülle für die Menschen, bei dem Fern- und Fremdbleiben von ihrem realen Treiben, diese Flüchtigkeit des Lebens und Schaffens im Verein mit allhinreichender Begabung, diese nicht von einem Zweiten, weder vor ihm noch nach ihm offenbarte Musikkraft, die für ausgebreitete Geistesentwickelung nach andern Seiten hin nicht Raum, kaum das Bedürfniß zuzulassen schien: das erklärt das Grundwesen seines Schaffens. Man darf bei der höchsten Verehrung und Liebe, die für alle Zeit ihm gebühren, aussprechen: daß er nach allen Seiten hin unschätzbare Gaben des genialen Vermögens gespendet, nirgends aber das Tiefste gegeben, das in jeder der besondern Richtungen zu erreichen war. Bezeichnend ist für diese Stellung, die Mozart unter den andern Großen hat einnehmen müssen, daß Gluck, sein Zeitgenoß und Vorgänger auf dem Felde, das ihm die höchste Schaubühne geworden, in der Oper, nur vorübergehenden und keineswegs tiefen Einfluß auf ihn geübt. Dieser Einfluß erscheint in der frühesten künstlerisch großen Oper, im Idomeneus, im erhabnen Schwung einiger Chöre und Rezitative, nachher nicht mehr. Was aber das Wesentliche bei Gluck ist, diese Dramatik, das In-Eins von Handlung, Wort und Musik (gleichviel ob Gluck, wie man ihm oft vorgeworfen, der Handlung und dem Worte zu viel von der Musik geopfert, oder nicht, — denn das wäre nicht

bindend geweſen) das iſt von Mozart ſo wenig, wie von den Spätern feſtgehalten worden, dazu hätte tiefe und umfaſſendere Geiſtescultur der unvergleichlichen, Gluck weit überlegnen Muſikbegabung zu Hülfe kommen müſſen. Es ſcheint aber Univerſalität mit vollkommner Vertiefung auch hier unvereinbar geweſen. Auch das hat offenbar mitgewirkt für den Standpunkt der Mozartiſchen Oper, daß er frühzeitig den unmittelbaren Einfluß Italiens aufgenommen und von ihm aus ſeiner Oper eine Zwiſchenſtellung zwiſchen der italiſchen und derjenigen Stellung gegeben hat, die der deutſchen Oper nach ureignem deutſchen Sinne gebührt, wenn ſie auch bis jetzt nicht errungen ſein mag. Beethoven hat der Hauptſache nach die Wahrheit wohl erkannt, wenn er ausſpricht: „Mozarts größtes Werk bleibt die Zauberflöte; denn hier erſt zeigt er ſich als deutſcher Meiſter. Don Juan hat noch ganz den italieniſchen Zuſchnitt, und überdies ſollte die heilge Kunſt (man vergeſſe nicht, daß wir ihn durch Seyfrieds Mund vernehmen) nie zur Folie eines ſo ſcandalöſen Sujets ſich entwürdigen laſſen [illegible]s war das Schickſal Deutſchlands, ſeine politiſche Splitterung [illegible] Verkommenheit und das damit zuſammenhängende Schielen und Hinüberhängen der Höfe und bevorzugten Stände nach dem Ausländiſchen, das Händel hinausgedrängt nach Italien und England; und es war der Idealismus des deutſchen Geiſtes im Verein mit jener Richtung, der Gluck nach Frankreich und jetzt Mozart nach Italien gewieſen, um die franzöſiſche und italiſche Oper ideal zu verklären.

Derſelbe Sinn beſtimmte naturgemäß den Standpunkt aller Mozartiſchen Gebilde. Seine 33 Symphonien, ſeine noch ſatzreicheren Caſſationen (Ständchen mit einer beliebigen Anzahl verſchiedener Sätze) und Serenaden waren, wie ſeine zahlreichen Konzerte, zunächſt den Konzerten in Wien und auf Reiſen, oder überhaupt der muſikaliſchen edlern Unterhaltung gewidmet; ſo gleichfalls ſeine übrigen Inſtrumentalwerke. Wir, in der Atmoſphäre Mozarts oder gar Beethovens aufgewachſen, mit ſeinen und Haydns Vorgängern auf

gleicher Bahn erst später historisch kühn bekannt geworden, sind kaum im Stande, seine Höhe gegenüber seiner Zeit zu ermessen und uns in die Genügsamkeit und das Lebensmaaß jener friedselig stillen Zeit zurückzuversetzen, die wir den stürmisch tiefaufgeregten Bewegungen hingegeben sind, welche vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hineinschlagen, alle Richtungen des Lebens neu bestimmen und ihr Ziel noch nicht erreicht haben. Jene Freuden- und Liebesspiele, denen Haydn und Mozart sich unschuldvoll, ja in höchster Berechtigung hingaben, sie konnten schon Beethoven nicht mehr genügen, mußten sich ihm versagen. Aber das Herz hatte Mozarts Liebeswärme, Mozarts ideal-zartes Walten ihm tiefer erweckt und inniger durchwärmt; und das blieb ihm ewig in dankbarem Angedenken.

Dies also sind Beethovens Vorgänger, die ihm die Bahn eröffnet haben.

Es ist bemerkenswerth, daß sich von einem Einflusse Glucks, der sogar noch Beethovens ersten Besuch in Wien erlebt hat (er lebte bekanntlich von 1714 bis 1787) nicht die leiseste Spur findet, sein Name selbst findet sich in keinem Berichte der Zeugen mit Beethoven in Verbindung gebracht. Allerdings war Gluck in Wien längst fremd geworden, seine Opern sind Beethoven auf der Bühne nicht entgegengetreten. Entscheidender mag wohl die Verschiedenheit der Richtungen gewirkt haben; was hätte den Instrumentalisten Beethoven zu jenem Redner und Dramatiker hinziehn sollen, der beim Beginn einer Oper betete: daß er vergessen möge, Musiker zu sein, um sich ganz dem Drama hinzugeben?

Ausdrücklich erwähnt wird Beethovens Theilnahme an Méhuls und Cherubini's Opern, deren Aufführungen er im Theater an der Wien mit gespanntester Aufmerksamkeit, aber unbeweglicher Miene bis zu Ende beizuwohnt; man hat sogar die cherubinische Opernweise maaßgebend für den Fidelio (damals Leonore genannt) finden wollen. Die Thatsache der Theilnahme zu bezweifeln, ist kein Anlaß, gewiß läßt auch jedes Werk, das ein Künstler mit Achtsamkeit be-

gleitet, irgend einen Eindruck zurück, der, wenngleich unbewußt und unnachweislich, fortwirken mag. Mehr aber ist nicht anzunehmen. Mehul, in seinem dramatischten Werke (dem Joseph) schwacher Nachfolger von Gluck, in seinen größern Opern noch schwächer, im Grunde nur schwacher Schablonen Komponist, konnte nur in jenem Werk anregen. Cherubini, Italiener nach Geburt und erster Bildung, angezogen durch Gluck (dem er gleichwohl die antidische Iphigenie auf gut italienisch nachkomponirt hat) gekräftigt und erhoben am Studium deutscher, namentlich Haydnscher Musik, dann in seinem glücklichsten Werke, dem Wasserträger, ganz auf dem Boden der französischen Operette, zuletzt Nachahmer seines Schülers Auber, den er vordem nicht gar hoch geschätzt: Cherubini kann mit seinem Glanz und Geschick Beethoven angezogen und beschäftigt haben. „Cherubini (sagt Beethoven bei Seyfried) ist mir unter allen lebenden Opernkomponisten der achtungswerthste. Auch mit seiner Auffassung des Requiem bin ich ganz einverstanden und will mir, kommt' ich nur einmal dazu, selbst eins zu schreiben, Manches ad notam nehmen." Das kann Beethoven (die Seyfried'sche Fassung abgerechnet) gesagt haben; beiläufig würde die Erwähnung des Cherubinischen Requiem auf eine spätere Zeit, nach der Komposition der Leonore, deuten. Daß aber der Eklektiker Cherubini, bei all' seinem großen Talent „kühl bis ans Herz hinan," für Leonore Vorbild gewesen, das ist nicht wahr.

Beethoven ist der Nachfolger Haydns und Mozarts.

Die kleinen Arbeiten und die Form.

Die Erstlinge Beethovens sind schon S. 10 erwähnt; sie gehören der Zeit um 1783 an. Als erstes Werk (Op. 1) sind jene drei Trio's eingeschrieben, die die Spaltung zwischen Haydn und Beethoven bloßlegten; sie sind im Jahre 1795 erschienen.

Was hat Beethoven in der Zeit von 1783 bis 1795 geschrieben? — Diese Frage, die zuerst Lenz aufgeworfen, ist vollkommen berechtigt; es ist undenkbar, daß sein Trieb zum Schaffen, daß auch nur die äußerliche Nothwendigkeit, zu erwerben, ihn zwölf Jahre hätten feiern lassen. Sein ganzes Leben zeigt vielmehr unermüdliche Thätigkeit, und zwar in der Komposition. Von jenen zahlreichen und weiten Ausflügen, die Mozart einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und Sammlung gekostet (wiewohl er auf Reisen und unter allen Nebenbeschäftigungen niemals zu schaffen aufgehört) ist in Beethovens ganzem Leben nicht die Rede. Seit seiner Uebersiedelung nach Wien im Jahre 1792 hat er 1797 eine kurze Reise nach Leipzig und Wien gemacht, später, 1806, ein ungarisches Bad, Preßburg und Ofen, noch später, 1812, Teplitz besucht, außerdem Wien nicht verlassen; Unterricht hat er wenig gegeben, seine Konzerte haben ihm in Vergleich mit den zahlreichen Aufführungen, die Mozart und andre Künstler unternommen, ebenfalls

nicht große Zeitopfer auferlegt; auch das Spiel in Gesellschaften war ihm zwar oft ermüdend, nicht aber störend.

Man muß annehmen, daß innerhalb dieser anscheinend stillen Zeit Mancherlei gesetzt worden, das nicht — oder nicht sofort in die Oeffentlichkeit gekommen ist, später aber unter den nach seinem Tode — oder auch unter den von ihm selbst herausgegebenen Werken eine Stelle gefunden hat. Nur wenige von diesen der künstlerischen Bedeutung nach kleinen Arbeiten (mit denen auch spätere gleichartige zusammenzufassen sind) reizen zu eingehender Betrachtung; sie finden sich im Verzeichniß der sämmtlichen Werke im Anhang aufgezeichnet.

Aus ihrer Reihe sind vorerst die die im Jahre 1786, also in Beethovens sechszehntem Lebensjahre komponirten, nach seinem Tode bei Dunst in Frankfurt herausgegebenen kleinen

Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell aus Bdur und Cdur,

zu nennen, auf deren eines Beethovens Aeußerung S. 18 geht. Auch die S. 11 erwähnten vierhändigen Variationen über ein Thema des Grafen Waldstein können der bonner Zeit angehören. Dann zeigen sich aus dem Jahre 1793

Variationen für Piano und Violin über das Thema aus Figaro: „Se vuol ballare signor Contino,"

die mit doppeltem Faden noch an Bonn hängen. Dem Gehalt nach stehn sie den Erstlingen aus Bonn ungleich näher, als jenen gereiften und saftigen Früchten, die sich zwei und drei Jahre später zeigen sollten; auch in der Person des Künstlers walten noch die untergeordneten Interessen seiner Jugend vor, er hat noch die Absicht, seine technische Ueberlegenheit über die „Klaviermeister" zu zeigen. Die andre Beziehung auf Bonn spricht sich in der Widmung an Eleonore von Breuning, seine Jugendfreundin und Schülerin, aus. „Die Variationen," schreibt er ihr bei der Uebersendung, „werden etwas schwer zu spielen sein, besonders die Triller im Coda,

Sie haben nur die Triller zu machen, die übrigen Noten laſſen Sie aus, weil ſie in der Violinſtimme vorkommen. Nie würde ich ſo etwas geſetzt haben." (man ſoll in Politik und Kunſt niemals „Niemals" ſagen; was hat er ſpäter neben Trillern zu ſpielen gegeben, z. B. in den Sonaten Op. 53 und 106!) „ich wollte aber die hieſigen Klaviermeiſter in Verlegenheit ſetzen; manche ſind meine Todfeinde; ich wollte mich an ihnen rächen; ich wußte, man würde ihnen die Variationen vorlegen, wo die Herren ſich dann übel dabei produziren würden."

Aus dem folgenden Jahre ſchreiben ſich her

Variationen für Piano über Righini's Vieni amore, über daſſelbe Thema, das Sterkel (S. 13) variirt und er aus dem Stegreiſe weiter bearbeitet hatte; ſind im gedruckten Werk Erinnerungen enthalten? — Dann

Variationen für Piano über ein Thema aus Rothkäppchen: „Es war einmal ein alter Mann,"

und

Variationen für Piano über einen ruſſiſchen Tanz, aus dem Ballet: das Waldmädchen,

die der Gräfin Brown gewidmet wurden. Beethoven hatte damals die Phantaſie, ein Reiter zu ſein, und der Graf ſchenkte ihm für die Widmung ein ſchönes Reitpferd. Es wurde auch ein Paarmal geritten, dann vergeſſen, bis der Diener den ſäumigen Reiter mit einer ſo beträchtlichen Haferrechnung überraſchte, daß die Reitluſt verging.

Nehmen wir dieſe Variationen mit der Mehrzahl der ſelbſtändig gegebnen variirten Themate zuſammen, — die Variationen, welche Theile größerer Werke ſind, bei Seite gelaſſen, — ſo kann man ihnen insgeſammt keinen höhern künſtleriſchen Werth beimeſſen. Beethoven hat dieſes Feld, auf dem er ſpäter das Tiefſte geben ſollte, was bis auf dieſe Stunde ſich darauf gefunden, überaus fleißig angebaut; man zählt in der Reihe ſeiner Werke neun

(Op. 34, 35, 44, 66, 76, 87, 105 [ſechs variirte Themata in zwei Heften] 107 [zehn variirte Themata in fünf Heften] 120, außerdem noch dreiundzwanzig variirte Themata.] Alle dieſe Arbeiten, jene ſpäter zu betrachtenden Ausnahmen ausgeſchloſſen, ſind bloße Figuralvariationen, die keinen höhern Zweck haben und erfüllen können, als leichte Unterhaltung der Liebhaber nach ihrem und ihrer Zeit Verlangen und Vermögen. Vergleicht man ſie mit dem, was Mozart in gleicher Richtung gegeben (z. B. mit den zwölf variirten Themata in Band 8 der Härtelſchen Ausgabe, mit den Variationen, die als Finale der Adur- und Ddur-Sonaten dienen, mit den vierhändigen aus Gdur), ſo muß man erkennen, daß die beethovenſchen Variationen (wohlverſtanden: die Mehrzahl!) keinen höhern Standpunkt einnehmen, als die mozartiſchen, daß vielmehr die letztern ihnen oft an Anmuth und Klarheit (auf dieſem Standpunkte beachtenswerthe Eigenſchaften) häufig voranſtehn, während allerdings bei Beethoven bisweilen neuere Spielformen und reichere Spielfülle hervortreten. Einen Anhalt zu genauer eingehendem Vergleiche würden, wenn ein ſolcher lohnte, die Arbeiten beider Künſtler über daſſelbe Thema (une fièvre brulante) bieten; entſcheidender ſind die drei bezeichneten von Mozart. Ja, eine der beethovenſchen Arbeiten, die

Variationen über Rule Brittannig für Pianoforte,

dürfte man, ohne zu frevein, einem ſeiner „Raptus"-Anfälle (S. 15) zuſchreiben; ſie bringen mancherlei ſo Widerhaariges ohne tiefer Ergebniß, als hätte Jemand andres den profunden Beethoven nachahmen wollen, und nur ſeine „Airs" ihm abgeſehn. — In den

Variationen für Piano, Op. 34

aus Fdur hat Beethoven ſinnreich auf einen Fortſchritt in der Form gedacht; er weiſet jeder Variation eine andere Tonart zu, der erſten (nach dem Thema in Fdur) Ddur, der zweiten Bdur, der dritten Gdur, der vierten (tempo di Minuetto) Esdur, der fünften (tempo di Marcia), der ſechsten Fdur. Dies Werkchen, dem man neben ſo bedeutenden Vorgängern (es iſt vor oder in dem Jahr 1803 heraus-

gegeben) unmöglich höhern Werth beimeſſen kann, ſcheint gleichwohl dem Komponiſten lieb geweſen zu ſein. Ries, damals Beethovens Klavierſchüler, erzählt, Beethoven habe ihn die letzte Variation wohl zehnmal wiederholen laſſen, ohne mit dem Ausdruck der Kadenz (fünf Takte vor dem Schluſſe) zufrieden zu ſein, obwohl er meint, die Sache ſo gut gemacht zu haben wie der Meiſter ſelber.

Seltſam ſollte Beethoven übrigens in dieſen niedern Sphären, wo er ſelber „die Klaviermeiſter" und ihre Geſellen gewiſſermaßen als ſeines Gleichen anſieht, geneckt werden. Er klagt bereits im Jahr 1793, und ſpäter, daß, wenn er Abends fantaſirt habe, „Der und Jener" viele von ſeinen Eigenheiten ablauſche, aufſchreibe und ſich dann damit als ſeiner eignen Erfindung brüſte. Er nennt geradezu den Abbé Gelinek, dieſen ſo unermüdlichen wie gleichförmigen Variationenſchmidt, dem kein mögliches Thema hat entgehn können, ohne mit den üblichen Franzen und Gimpen behängt und aus den ewig bereitſtehenden Farbennäpfen beſtrichen zu werden. Der habe von dieſer Jagd auf „Ideen" förmlich Métier gemacht und ſich dazu ſtets in ſeiner Nähe einquartirt. Es war das einer von den Beweggründen für Beethoven, ſeine Wohnungen auf freien Plätzen oder auf der Baſtei zu ſuchen.

Man wird vielleicht nicht allzuviel wagen, wenn man manches ſpäter erſchienene Werk einer frühern Zeit beimißt, aus der Beethoven es vorerſt zurückzuhalten es für gut befunden. Solche Vermuthungen ſtützen ſich vor Allem oder einzig auf den Gehalt der Werke. Zwar hat jeder Künſtler, ſelbſt in der Zeit ſeiner Reife, Ungleiches geleiſtet, Beethoven ebenfalls, wiewohl ſich an ihm als Grundſatz eine Gewiſſenhaftigkeit in der Vollendung ſeiner Arbeiten kund giebt, die nicht allen ſeines Gleichen eigen war. Aber der Abſtand eines Werks von den gleichzeitigen oder frühern Leiſtungen kann nicht ſo weit gehn, daß man den Künſtler nicht irgendwie herausfände; ſelbſt in den kleinſten Gebilden, in den

Bagatelles und Nouvelles bagatelles.
Op. 33, 112, 126,

(theils gleichsam Federproben, theils reizende, theils geniale flüchtige Bildchen) zeigt sich irgendwo der Beethoven, und bisweilen in Genieblitzen, die nur ihm eigen waren; selbst in einer Kleinigkeit, wie in den um 1804 geschriebenen drei

vierhändigen Märschen, Op. 45,

die die Stammväter und Vorbilder der ganzen Reihe artiger Märsche' sind, womit A. Ries seiner Zeit die Liebhaber unterhalten, selbst da zeigt sich noch ein Abglanz von der Weise des Meisters. Trifft man nun auf Arbeiten, die ganz herausfallen aus der Bahn, die der Künstler bis dahin durchmessen: so muß man sich wohl entschließen, sie früherer Zeit, wo nicht gar fremder Feder zuzuschreiben.

Hierbei kommt nicht in Betracht, daß Beethoven bisweilen geneigt war, Alles, was er gerade vollendet, in Druck zu geben; wie er z. B. seinem Verleger in Leipzig, Hofmeister, auf dessen Bitte um Verlagsartikel unter dem 15. Dezember 1800 Septuor, Symphonie, Konzert und Sonate auf einmal anbietet. Er schreibt: „Was der Herr Bruder (mein geliebter Herr Bruder in der Tonkunst" redet er Hofmeister, der bekanntlich auch Komponist war, an) von mir bekommen können, ist 1. ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati, denn ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin" ..... „Das ist Alles, was ich für den Augenblick hergeben kann. Ein wenig später können Sie ein Quintett für Geigeninstrumente haben, wie auch vielleicht Quartette und andere Sachen, die ich jetzt nicht bei mir habe." Denn es ist hier von Werken die Rede, die mit höchster Ehre gegeben werden konnten. Gar wohl aber konnte Beethoven bisweilen durch freundschaftliche Rücksichten bewogen, bisweilen

durch ökonomische Verlegenheit gedrängt werden, Arbeiten zu unternehmen (man blicke auf die übergroße Reihe der Variationen), denen er sich sonst nicht unterzogen hätte, oder zu frühern Arbeiten zurückzugreifen, die seinem jetzigen Standpunkte nicht gemäß waren. Daß er sich bisweilen, in Rücksicht auf Erwerb, sogar zu Arbeiten entschließen mußte, die ihm künstlerisch nicht so nahe lagen, und liebere Unternehmungen zurückstellen, wird sich weiterhin zeigen. Jene Annahme, wie unerfreulich sie auch sei, hat wenigstens nichts an sich Undenkbares.

Als Beispiel für den ersten dieser Fälle mögen die

Variationen für Piano „mit einer Fuge," über ein Thema aus dem Finale der Sinfonia eroica, Op. 35,

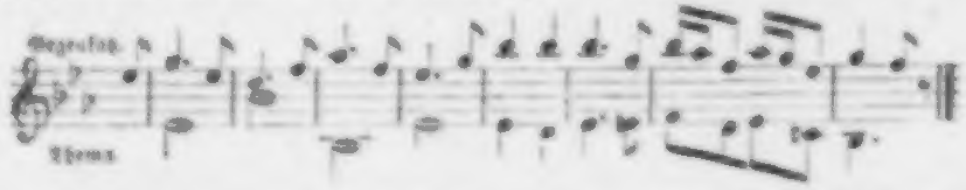
genannt sein, aus dem Jahr 1804, dem Grafen Moritz Lichnowsky zugeeignet. Die Widmung und die höchgeachtete Firma des Verlags (Breitkopf und Härtel) lassen dem Gedanken an Unterschiebung keinen Zutritt; aber eben so schwer läßt sich annehmen, daß Beethoven diese Arbeit aus künstlerischem Antriebe und mit künstlerischer Hingebung unternommen haben sollte.

Was, vor Allem, hätte ihn, von reinkünstlerischem Standpunkte her, bewegen können, ein bedeutsames Thema (oder vielmehr zwei, wie sich zeigen wird) aus einer seiner größten Compositionen unmittelbar nach deren Vollendung und Aufführung noch einmal zu bearbeiten, und zwar in derselben, schon in der Symphonie gebrauchten Form? — Begreiflicher wird man schon hier finden, daß ihn besondere Vorliebe des befreundeten Hauses für die Symphonie, die sich möglicherweise an das Thema des Finale gehängt, zu der neuen Bearbeitung bewogen.

Nun aber zeigen sich noch eigenthümliche Aeußerungen und Wendungen am Werke selber, dergleichen man sonst an Beethovenschen Arbeiten nicht findet. Auf dem Titel ist bemerkt: „mit einer Fuge,"

beiläufig im Werk als „alla fuga" überschrieben; wo findet man dergleichen auf andern Beethovenschen Titeln, z. B. von Op. 59 No. 3., Op. 102 No. 2., Op. 106, 110, 120? Beethoven hatte nicht Ursach auf dergleichen Werth zu legen.

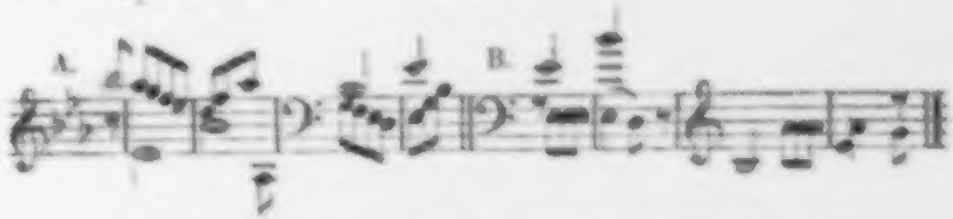
Die Kompesition ferner beginnt mit einer Einleitung: „Introduzione col Basso del Tema" überschrieben; aber dieser Baß des Thema's ist nichts anderes, als das Thema des Simphonie-Finale selber. In der Symphonie wird dieses Thema mit wechselnden Gegenstimmen mehrmals durchgeführt, zum drittenmal mit dem hier



in der Oberstimme angeführten Gegensatze. In der Einleitung der Variationen tritt vor Allem schon das Thema (der sogenannte Baß des Thema's) seltsam auf. Aus den kurz anpochenden und anregenden Tönen des ersten Theils (Achtel, mit drei Achtelpausen dazwischen, erst von den Saiten-Instrumenten allein pizzicato gegeben, bei der Wiederhelung mit piano nachschlagenden Vierteln der Flöten, Klarinetten und Fagotte) sind aushaltende Halbtaktnoten geworden. Dann wird aus dem Original der Wechsel von Taktpausen und dem in Achtein dreimal nachschlagenden B beibehalten, der in der Symphonie die Macht des Orchesters wach pocht und die Erwartung spannt, in der Variationen-Einleitung aber schon deswegen nicht gleiche Bedeutung hat, weil (wie sich weiterhin zeigt) ein ganz anderer Satz als Hauptgedanke eingeführt werden soll, nämlich der eben angeführte sanfte Gegensatz, zu dem jenes aufschreckende Pochen gar keine Beziehung hat.

Darauf wird das Thema unter einer Gegenstimme in Achtelbewegung, nicht eben bedeutend aufgeführt, desgleichen mit zwei einander ablösenden Gegenstimmen, endlich vierstimmig; diese drei Va

'riationen oder Durchführungen ſind mit „a due, a tre, a quattro" bezeichnet, als wenn bei Beethoven auf dergleichen geſehen würde. Die Bearbeitung a tre, von der hier —



bei A der Anfang ſteht, iſt formell der erſten Ausführung oder Variation im Original nachgebildet, aber nur formell; die beiden Gegenſtimmen geben ganz allgemeine Phraſen, während die des Originals mahnende Fortwirkungen jenes dreimaligen B ſind, alſo ganz ſpezifiſcher, dem Ganzen entſprungner und angehöriger Ausdruck deſſen, was ſich hier begeben ſoll. Das a quattro endlich bietet der rechten Hand Geſtaltungen, wie dieſe, —

Begleitungsfiguren für zwei Saiteninſtrumente, unbequem aber und wirkungslos für das Klavier (das Zeitmaaß iſt Allegretto vivace) und hier ohne erſichtlichen Grund; man hätte nach dem Vorgang der beiden erſten Geſtaltungen vier obligate Stimmen (weil ich ſchon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin, ſagt Beethoven) oder eine einfache aber hinſtrömende oder kräftig ſchlagende Darſtellung erwarten ſollen.

Nach dieſer, ein Thema und drei Variationen enthaltenden Einleitung kommt nun endlich das Andere Thema, auf das es eigentlich gemünzt war, nämlich der eben S. 71 gewieſene Gegenſatz und wird acht mal variirt, in den erſten vier Variationen rein figurativ, in der fünften melodiemäßig. In der ſechsten wird das Esdur-Thema faſt Ton für Ton beibehalten, durch die Harmonie aber als Cmoll behandelt, der erſte Theil ſchließt in der Unter-Dominante, Fmoll,

der zweite in Es dur. In den beiden letzten Variationen wird das Thema launenisch (all' ottava) und fugenartig behandelt. Zuletzt wird auf das Poco Andante des Symphonie-Finale zurückgegangen und der ganze Schluß des Originals ausgemünzt.

Es genügt an der formellen Darstellung, um den Standpunkt der Arbeit zu bezeichnen; auch war kein tieferer Inhalt aufzuweisen. So hat Beethoven in jener Zeit aus wahrhaft künstlerischem Antriebe nicht geschrieben.

Ein zweites Beispiel giebt die

Sonate zu vier Händen, Op. 6.

(Sonate facile überschrieben) die 1797 bei Witzendorf in Wien erschienen ist. Sie hat zwei Sätze in D dur, den ersten in Sonaten-, den andern in Rondoform, und steht den kleinen vierhändigen Sonaten Mozarts in D dur und B dur nach Form und Gehalt, wenn auch nicht gleich, doch näher, als jenen ersten Sonaten Beethovens aus der bonner Zeit. Man darf annehmen, daß sie unter dem Einflusse Mozarts zum Unterrichtzwecke für angehende Pianoforte-Schüler, vielleicht auf Bestellung, gesetzt ist. Jedenfalls scheint dies glaublicher, als daß Beethoven dergleichen nach den ein und zwei Jahr ältern Trios Op. 1. den Sonaten Op. 2. und der G moll-Sonate Op. 5, No. 2 noch aus freier künstlerischer Bewegung hätte schreiben können. Die Opuszahlen sind zwar, wie Schindler geltend macht, kein sicherer Beweis für die Kompositionszeit. Da aber derselbe, Beethoven nächststehende Zeuge, bemerkt, daß Beethoven zur Zeit größerer Werke den dritten Theil der Kompositionszeit zu verwenden pflegte und nur manche Werke zum Zweck strengerer Durcharbeit öfters mehrere Jahre zurückgehalten (was beides auf die kleine, ganz oberflächliche Sonate nicht paßt), so muß dieselbe jedenfalls nach den Trios (1795) und Sonaten (1796) verfaßt sein.

Auf den zweiten der oben (S. 70) angenommenen Ausnahmsfälle, daß Beethoven bisweilen frühere Werke in Perioden hergegeben,

in die ſie kein Recht haben zu treten, weiſet unter Anderm ein Liederheft hin,

Geſänge und Lieder (acht Lieder)

das als Op. 52 erſchienen iſt und jenes Wanderlied von Claudius, „Wenn jemand eine Reiſe thut," aus der Knabenzeit bringt, deſſen S. 10 gedacht worden. Auch die übrigen Geſänge deuten der Mehrzahl nach auf dieſelbe oder doch ſehr frühe Zeit; ſie ſind alleſammt natürlich und artig geſungen, einige, z. B. das Mailied „Wie herrlich leuchtet" von Goethe, deuten auf höhere Entwickelung, wenn auch das genannte Lied nicht an den Schwung des Gedichts hinanreicht. Und warum hätte Beethoven nicht mit Wohlgefallen ſein erſtes Jugendlied dem Vergeſſen entreißen ſollen? — Daß aber dieſe Geſänge Zeitgenoſſen, oder vielmehr Nachfolger der gellertſchen Geſänge oder der Adelaide ſein ſollten, iſt ſchwer zu glauben.

Auf dieſelbe Kathegorie ſcheinen die

zwei leichten **Sonaten für Piano** aus G moll und G dur, Op. 49,

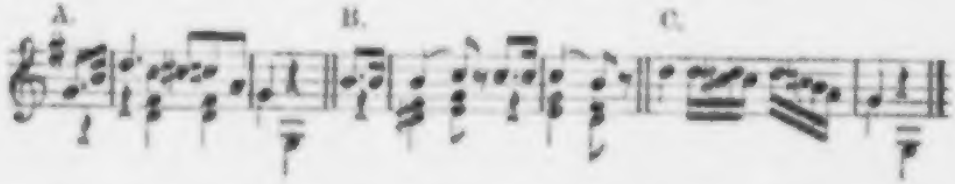
und die

Sonatine aus G dur, Op. 79,

hinzudeuten. Die Werkzahl weiſet denſelben ihre Stelle nach den Fantaſie-Sonaten, nach den erſten Quartetten, den erſten zwei Symphonien und dem Septuor, der Sonatine noch viel vorgerückter an. Und was enthalten ſie?

Die G moll-Sonate bringt ein kleinlich Andante in Sonatenform, ohne Bedeutſamkeit oder Aufſchwung, ohne Arbeit, ohne die mindeſte Betheiligung jenes Klangſinns und jener Spielluſt, die ſich im erſten Jahrfünft der Kompoſitionslaufbahn bereits ſo reich in Beethoven entfaltet haben; dann ein weit ausgeſponnen Rondo geringen Gehalts, beide Sätze durchaus homophen, während Beethoven ſchon von Op. 1 an immer abgeneigter erſcheint, den Faden ſeiner Kompoſitionen einer einzigen Hauptſtimme, mit Unterordnung der übrigen Stimmen zu bloßer Begleitung, anzuvertrauen und kaum einen

Satz ohne das dramatische Spiel von Gegenstimmen (Polyphonie) durchläßt. Die Gdur Sonate bilden ein nüchterner Sonatensatz und ein „Tempo di Minuetto," beide Gdur. Und diese Menuett ist keine andere, als die aus dem Septuor, das als Op. 20 herausgegeben ist; nur der Schluß ist wie hier bei A.



angedeutet, vereinfältigt und dafür mit einem Zöpfchen (B) entschädigt. Damit aber kein Zweifel der Entlehnung bleibe, wird bei der Wiederholung (in der höhern Oktav, NB!) der Menuettschluß aus dem Septuor (C) noch nachgebracht. Allerdings scheint es eben so räthselhaft, wie Beethoven bei dem einheitvollen, vollblühenden Septuor (1801 erschienen) auf eine dürftige Jugendarbeit zurückgegangen sein sollte, um — eine Menuett zu finden, die im Septuor als eingeboren, in Einem Gusse mit dem Ganzen auftritt, als daß er um einer geringen Sonate willen (zu der er hundert gleichwüchsige Menuette mit Leichtigkeit hätte schreiben können) das unermeßlich höher stehende Septuor geplündert und den entlehnten Satz ohne Grund verringert haben sollte. —

Die Sonatine giebt ein „Presto alla tedesca," flach, aber rührig (wenn nur die Durchführung des kukukartigen Schlußsatzes im zweiten Theile nicht gar zu flach wäre) ein kleines (innerlich kleines) Andante, Gmoll, und ein wienerisch lustiges Finale.

Alle drei Kompositionen stehen den drei Sonaten aus den Knabenjahren (1781) entschieden näher, als den 1795 und 1796 herausgegebenen Trios und Sonaten; oder vielmehr sie sind von letztern so unermeßlich weit entfernt, daß Niemand, ohne den Titel zu kennen, für beiderlei Arbeiten denselben Verfasser annehmen würde. Es scheint glaublicher, daß Beethoven sich bewogen gefunden, in Ermangelung andrer Kompositionen auch gelegentlich einmal Jugendarbeiten

herzugeben (wiewohl dabei der Umstand mit der Menuett unaufgeklärt bleibt) als daß er in der Erfindung, ja in der Arbeit selbst (die dem ausgebildeten Musiker allezeit ohne Weiteres zu Gebot steht) so zonenweite Rückschritte (und gleich darauf wieder Vorschritte) gethan habe.

Doch genug — oder schon zu viel von diesen Kleinigkeiten, denen noch gar Mancherlei (zahlreiche Tänze, Lieder, zum Theil von lieblichem Reiz und Bedeutung u. s. w.) beizufügen wäre. Es ist Zeit, Beethoven an seinem, ihm eignen Werke zu sehn.

Zuvor aber noch eine Betrachtung, die für das Weitere Manchem aufklärend werden könnte.

Wenn also, kann man fragen, eine ganze Reihe beethovenscher Werke mit seinem Maaßstabe gemessen, von geringem Werthe sind, welche Bedeutung haben sie für ihn selber gehabt? und welche, die Unterhaltung unerwähnt, die Viele in ihnen gefunden, für uns?

Die Antwort lautet: sie sind (soweit sie nicht, wie zahlreiche Arrangements eigner Werke für andre Instrumente, bloße Erwerbsarbeiten sind) nothwendig gewesen zu seiner eignen Entwickelung. Dies ist das Wesentliche. Nebenbei haben sie ihn in nahen Bezug mit den weitern Kreisen des Publikums gesetzt, denen die höhern Gaben allzuhoch hingen. So allein konnte das Publikum am Meister und dieser mit jenem aufgewachsen, ein so naturgemäßes Verhältniß, daß es für die Laufbahn des Künstlers kaum entbehrlich scheint und manches Talent durch den Mangel daran schon gehemmt worden ist.

Das Wesentliche aber ist, wie gesagt, die Entwickelung des Künstlers selber. Diese Entwickelung, — es muß für diejenigen ausgesprochen werden, die das Genie für eine Art von Zauberwesen, enthoben den allgemein menschlichen Bedingungen, und seine Gebilde ganz einfach für Wunder ansehn, über die nicht weiter nachzudenken sei, — diese Entwickelung ist der höchsten Anlage, ist für die schöpferische Thätigkeit des Genies ebenso gewiß unentbehrlich, wie für

jede geringere. Und ſie kann ſich nicht auf eine allgemeine Bethätigung und Uebung der geiſtigen Kraft, ohne beſtimmtere Richtung, beſchränken, ſondern muß ganz ſcharf auf diejenige beſtimmte Thätigkeit hinarbeiten, in der gewirkt werden ſoll. Wäre dem anders, ſo könnte ja jeder erweckte und im Allgemeinen entwickelte Geiſt alles Beliebige leiſten; Raphael hätte dichten können, wie Sophokles, Mozart malen wie Raphael. Sie haben es aber nicht einmal wollen können, denn ihre Neigung und Energie war anderswohin gerichtet. Ja, in derſelben Kunſt vermögen ſelbſt die Größten nicht, was ſie nicht erworben haben; Mozart hat nicht die Beſtimmung und Entwickelung der Gluckſchen Dramatik oder der choriſchen Kraft Händels, Beethoven nicht deſſen Sangesfähigkeit oder die Fugenmacht Bachs erreichen können und wollen, ſo wie umgekehrt jene nicht haben beſitzen oder nur wollen können, was erſt Mozart und Beethoven erreichbar war. Dieſe Erinnerung iſt leider nicht ſo überflüſſig, als ſie ſcheint: Schwärmerei und Trägheit ſind unabläſſig bemüht, die naheliegende Wahrheit zu verſchleiern und die Geiſter in ihre Beſinnungsloſigkeit hineinzulecken, trotz allem Augenſchein und allen Lehren der Geſchichte.

Die Entwickelung des Muſikers muß alſo den Geiſt des Künſtlers ganz ſcharf, und zwar nicht blos theoretiſch, ſondern praktiſch in das muſikaliſche Geſtalten einführen; er muß dieſer Kraft des Geſtaltens vollkommen mächtig werden.

Nun: ein großer Theil der Beethovenſchen Entwickelung liegt in dieſen frühen und kleinen Arbeiten; und das iſt ihre weſentliche Bedeutung.

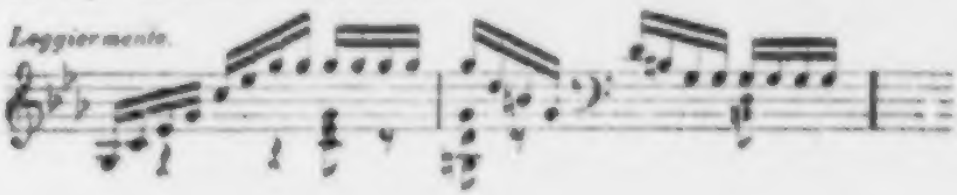
Sie geben ſogar Fingerzeige für die dem Künſtler gewieſenen Richtungen, indem ſie dieſen ganz anpaſſend verarbeiten. Vorwiegend iſt die Menge der Variation. Und in der That iſt gerade dieſe Form für den Karakter der Beethovenſchen Schöpfung entſcheidender, wie für irgend einen Künſtler; er hat nicht nur zahlreiche ſelbſtändige Themate mit Variationen gegeben, er bedient ſich auch

der Form häufig im Zuſammenhang größerer Werke; ja, indem er ſeinen Gedanken überall treu und innig nachhängt, mit ihnen weiter lebt, bleiben ſie ihm nicht dieſelben, wandeln ſie ſich gleich lebenden Organismen innerlich um, — und ſo durchdringt die Idee der Variation auch da ſeine Gebilde, wo die Variationenform ſelber nicht vorhanden iſt. Nächſt dieſer Form iſt fleißig die Rondo- und Sonatenform, weniger emſig die Fugenform angebaut; die Folgen werden ſich im Verlaufe des Künſtlerlebens ergeben.

Damit es aber nicht an einem handgreiflichen Fingerzeig fehle, daß Beethoven ſogar mit Vorbedacht auf Arbeiten eingegangen iſt, bei denen ſeine Kräfte prüfen und zu erhöhn erſter Zweck war, hat er ein eigenthümlich Werk hinterlaſſen müſſen:

32 Variationen für Piano, No. 36,

aus dem Jahr 1806 oder 1807, wo er ſchon die drei erſten Symphonien, ſeine Oper Leonore, bedeutende Klavierwerke (unter andern die ſpiel- und glanzvolle Sonate Op. 53) die erſten Quartette u. ſ. w. gegeben hatte. Aber wo hört der Künſtler auf, zu lernen? und wo hat er ſich genug gethan? — Zu dieſem merkwürdigen Werke hat Beethoven ſich ein eigen Thema gemacht, einen Satz von acht Takten, energiſch gebildet und kurz genug gehalten, um ohne Ermüden des Tonſetzers und Spielers zweiunddreißig Variationen zuzulaſſen; die Bildung des Satzes begünſtigt die Entfaltung von Spielformen, auf die es hier abgeſehn iſt. Es werden nämlich nur Spielmotive durchgeführt und förmlich ausgenutzt, daß man bisweilen eher einen tüchtigen Spieler und „Klaviermeiſter", als Beethoven für den Verfaſſer halten ſollte; aber war Beethoven nicht jenes auch? und hat er ſich nicht früh ſchon mit jenen herumſchlagen müſſen? So führt gleich die erſte Variation dieſes Motiv



leicht, geſchmackvoll und energiſch durch; aber die zweite Variation bringt es für die Linke und die dritte für beide Hände wieder. So benutzt die achte Variation ein Spielmotiv für beide Hände, das die ſiebente zuvor der Linken gegeben, nimmt die einundzwanzigſte Variation das Motiv der vorhergehenden aus der Linken in die Rechte. Das ganze Werk iſt erfüllt von der Energie des ſelbſtgewiſſen Meiſters, der genau weiß, was er will; es trägt überall das Beethovenſche Gepräge — und gleichwohl nirgends, weder im Ganzen noch Einzelnen ein Zeichen tiefern oder gar idealen Antriebs; der Meiſter hat eben prüfen und bewähren wollen, was er dem Spielbegehr des Inſtruments bieten könne. Aehnliche Arbeiten haben vor ihm Bach und Händel in ihrer Art (Bach mit vorherrſchender Richtung auf Kanonik), nach ihm Mendelsſohn in ſeinen meiſterlich feingearbeiteten, wenn auch etwas einförmigen Variations sérieuses gegeben; er ſelber ſollte die Aufgabe in höherm Styl ſpäter wieder aufnehmen.

Bevor wir ihm in ſein wahres Gebiet folgen, dürft' es wenigſtens für die, welche nicht Gelegenheit genommen haben, ſich mit der Kompoſitionslehre näher bekannt zu machen, förderlich ſein, ſich einen raſchen Ueberblick über die Geſtaltungen zu verſchaffen, in denen Beethoven ſich offenbaren wird. Welche Wichtigkeit — man muß ſagen: Unentbehrlichkeit — und Bedeutung die Kunſtform, die Formen für den Künſtler haben, darüber kann der außerhalb der Kunſt ſtehende Dilettant, irre gemacht vielleicht von eben ſo kunſtfremden Theoretikern, denen ſelber die Form ein Aeußerliches und deßhalb Zwingendes und Hemmendes geworden iſt, ſich unrichtige Vorſtellungen machen, der Künſtler nicht. Dem Künſtler iſt die Form nicht Gegenſatz von Inhalt, ſondern Geſtaltung des Inhalts, mithin von demſelben in der Wirklichkeit untrennbar Eins; nur der Verſtand kann ſie betrachtend ſcheiden, wie er an der untrennbaren Erſcheinung des Menſchen Seele und Körper unterſcheidet.

Was formlos im Geiſte des Menſchen vorhanden, das ſind Regungen, Vorſtellungen, die flüchtig entſtehn, kaum angedeutet ent-

ſchwunden ſind, unfeſte, unklare, unerfaßbare Vorgänge. Sie ſind im Geiſte, was im Weltall die kosmiſche Materie: der an ſich geſtaltloſe, beſtimmungsloſe Stoff, der aber Alles wird, indem er (gleichviel aus welcher Macht) zu Dieſem und Jenem ſich beſtimmt, in einem Gegenſatz — oder in viele auseinander tritt, und damit ſich geſtaltet. Denn Geſtalt — Form gewinnen, iſt nichts Anderes als: ſich beſtimmen, ein für ſich Seiendes, von Anderm Geſchiednes werden. Im Anfang war das Chaos. Daraus ſchuf, nach uralter Sage, Gott Himmel und Erde, ſchied das Licht von der Finſterniß. In ſolchen Gegenſätzen beſtimmte ſich, geſtaltete ſich die Welt, die zuvor das Hegelſche All-Nichts war, dem das Werden fehlte.

Auch für die Kunſt iſt alſo die Form nicht des Inhalts Gegenſatz, ſondern deſſen Beſtimmung; ihr Gegenſatz iſt die Formloſigkeit, die nicht geſtaltete, alſo nicht beſtimmte und ihrem Weſen nach gar nicht beſtimmbare Summe von Schallen, Klängen, Tönen, Lauten, rhythmiſchen Verhältniſſen, die verhanden ſein und dem Geiſte folgenlos verüberſchweben können. Man blicke auf die Taſtatur, da liegen alle Töne bereit, die das Klavier bietet. Sie alle, und was ſonſt das Inſtrument zu geben vermag, ſind nicht Muſik, ſondern nur der Stoff, aus dem Muſik werden kann. Was muß nun mit dieſem Stoffe geſchehn, damit er Muſik werde? Unſer Geiſt muß, künſtleriſch erregt, ihn ſich aneignen, in ihm und durch ihn ſich künſtleriſch beſtimmen; wir müſſen beſtimmte Reihen dieſer Töne ausſondern und als ein für ſich Beſtehendes abſchließen; wir müſſen die Reihenfolge der Töne ſo oder anders (diatoniſch, akkordiſch, u. ſ. w.) beſtimmen, den einzelnen Tönen dieſe, jene Zeitdauer, Stärke zumeſſen, kurz wir müſſen die zuvor beſtimmungsloſe daliegende Maſſe nach dem Antrieb' unſers Geiſtes geſtalten. Damit wird ſie Muſik.

Wo findet ſich aber das Geſetz für dieſes Geſtalten oder Schaffen? —

Wo anders, als im eignen Geiſte des Künſtlers? und für jeden

Künſtler, in jedem einzelnen Falle, wo anders als im jedesmaligen Anhalte, der dieſen Geiſt eben erfüllt und bewegt? Denn was der Künſtler ſchaffen, hervorbringen ſoll, muß ja wohl zuvor in ihm vorhanden ſein, kann nicht anderswoher genommen werden; ſonſt wär' ſeine Thätigkeit ja kein Schaffen oder Neubilden, ſondern nur Wiederbringen oder Wiederholen.

Der künſtleriſche Geiſt iſt alſo für ſein Wirken eigner Geſetzgeber, er iſt frei, ſonſt wäre ſein Werk nicht das ſeinige; nur in ſich ſelber, im Grundweſen des menſchlichen Geiſtes, in der Vernunft, findet er ſeinen Beſtimmungsgrund. Die Vernunft des Künſtlers fodert und bewirkt dieſe vollkommene Einheit von Inhalt und Geſtaltung; denn ſie iſt in jedem Menſchen nur eine, muß alſo vor Allem auf Einheit in ſich ſelber dringen. Sie iſt die wahre Geſtalterin. Sobald wir dieſen Gedanken feſthalten, iſt der Schlüſſel über das Weſen der Form und das Verhältniß des Künſtlers zu den neuzubildenden oder bereits vorhandnen Kunſtformen in unſern Händen.

Dieſe zugleich freie und vernunftgemäße Bethätigung iſt ſelbſtverſtändlich Beruf und Recht nicht dieſes oder jenes, ſondern eines jeden Künſtlers; jeder iſt hingewieſen auf dieſes zugleich freie und vernünftige Wirken. Hieraus folgt ſogleich, daß Jeder im Geſtalten frei von jedem Andern iſt, nicht gebunden an die Geſtaltungsweiſe irgend eines Andern oder aller Andern; Jeder kann möglicherweiſe durchaus ſeinen eignen Weg gehn, und zwar in jedem einzelnen Unternehmen.

Hiermit ſcheint eine Unermeßlichkeit von Wegen und Formen ſich zu öffnen. In der That müßte ſie das Ergebniß der freien Bewegung Aller ſein, wären nicht die Aufgaben, die ſich den Künſtlern ſtellen, und die Menſchen ſelber nach geiſtigem Gehalt, nach Richtung und Stimmung einander ſo vielfach nahe geſtellt und verwandt. Gleiche oder ähnlich geartete Menſchen bei gleichen oder ähnlichen Aufgaben müſſen gerade vermöge der Freiheit, mit der

jeder von ihnen seinem Antriebe folgt, zu denselben oder einander nahe liegenden Wegen und Formen gelangen, selbst wenn sie gar nichts von einander wüßten. Dies letztere kann aber im Künstlerleben nicht lange und nicht ausgedehnt statthaben; schon die Lust an der Kunst reizt zur Theilnahme für fremde Werke; es bedarf kaum der Lehrer oder Rathgeber, oder der Nöthigung, am fremden Werke sich selber aufzuklären.

So liegt es denn in der Natur der Sache, daß die möglicherweise unberechenbar verschiednen Gestaltungen in eine gewisse Anzahl von Gruppen zusammentreten von mehr oder weniger übereinkommendem Inhalt, folglich von mehr oder weniger zusammentreffender Bildung. Die verschiedenen Bildungen werden Kunstformen genannt. Verschiedne Gruppen solcher Formen können in gewissen Grundzügen des Inhalts und der Gestaltung einander näher und von andern gesonderter stehn; diese zusammengenommen bilden dann im Kunstgebiete besondere Klassen oder Gattungen der Gestaltung. Innerhalb derselben Gruppe müssen aber nothwendig die einzelnen Werke neben dem ihnen Gemeinsamen auch noch ihren besondern Gehalt haben, sonst wären sie bloße Wiederholungen schon vorhandner Werke; dieser ihnen eigenthümliche Gehalt muß nothwendig zu einer Gestaltung führen, die von der allgemeinen eben so und eben so viel abweicht, wie der besondere Inhalt vom gemeinsamen. Der Künstler kann also innerhalb einer der schon vorhandenen Kunstformen schaffen, ohne damit der künstlerischen Freiheit irgend verlustig zu gehn; er tritt in die vorhandne Kunstform, weil und soweit er sie seiner Aufgabe gemäß findet, er verläßt oder ändert sie, sobald der eigne stets freie Geist es will. Dieses Wollen, dieses Bestimmen zu einer Form und ihrem Aufgeben oder Aendern tritt im Künstler als Trieb seines Gemüths hervor; der Geist und der jedesmalige Inhalt — der Gott nach antiker Vorstellung — der ihn erfüllt, ist das Bestimmende; darin aber erweist sich die Vernünftigkeit und Freiheit der Formbestimmung.

Die Summe nun der in irgend einem Zeitpunkte, z. B. bis auf heut' oder bis auf Beethoven vorhandnen Kunstformen ist weder das Werk noch das ausschließliche Eigenthum eines Einzelnen; alle bis dahin thätig gewesenen Künstler haben daran mitgearbeitet, jeder von ihnen und jeder nachfolgende jenem Trieb' und vernünftiger Erkenntniß folgend, jeder für sein jedesmaliges Werk eine bereits vorhandne Form bis auf einen gewissen Punkt gemäß findend oder nicht, und dann sie mit Vernunftnothwendigkeit aufgebend oder abändernd. In Beidem, im Ergreifen und Verlassen, waltet die künstlerische Freiheit und Vernünftigkeit; widervernünftig wär' es, wollte der Künstler die gemäße Form aus Originalitätssucht, weil sie schon vorhanden, meiden, oder der ungemäßen sich aus Aengstlichkeit und Unselbständigkeit unterwerfen. Beides hat kein wahrer Künstler auf sich genommen; jeder hat die bis zu ihm vorhandnen Formen verwendet oder verlassen, wie der Geist ihn trieb. Selbst mit Vorherbestimmung und Behagen ist das oft geschehn; Seb. Bach hat in seiner „Kunst der Fuge" eine Fuge in stilo francese, Mozart den Anfang einer Suite (Ouvertüre) dans le style de Mr. Händel und die erste Elviren-Arie in Don Juan (Ddur) auch in Händels oder Scarlattis' „Manier", Beethoven seine letzte Ouvertüre, Op. 124 im Jahr 1822, also nicht etwa in der Studienzeit, sondern auf der Höhe des Lebens, ebenfalls mit Vorbewußtsein (sogar von außen her, durch Schindlers Rath entschieden) in händelscher Weise geschrieben.

Wenn daher Beethoven (wie schon S. 29 gesagt worden) eine Zeitlang der Vorwurf gemacht worden, er schreibe „formlos", so liegt der Grund darin, daß man seine Form ganz äußerlich, ohne Rücksicht auf den neuen ihm gegebnen Inhalt, mit der der Vorgänger verglichen und die Abweichungen, statt ihre innere Nothwendigkeit zu erkennen, für Verirrungen und „Formlosigkeiten" gehalten hat. Und wenn man umgekehrt in späterer Zeit ihm dieselben Abweichungen von der Form der Vorgänger, das Hinausschreiten über

die eignen frühern Werke zum Verdienſt angerechnet hat, ſo iſt die Wahrnehmung zwar durchaus richtig, deckt aber nichts auf, als was im Weſen der Kunſt und des Künſtlers und im Fortſchritt beider nothwendig begründet und an allen Künſtlern je nach dem Maaß und Bedürfniß ihrer geiſtigen Bewegung ſichtbar iſt. Man würdigt Beethoven nicht hoch genug, wenn man einzig dieſes Hinausgehn über bisherige Formen als entſcheidendes Moment hervorhebt. *)

*) Es liegt dabei ſtets die falſche Vorſtellung zu Grunde, daß die Form nichts anders, als ein von außen Gegebnes, unfrei Machendes, ein Zwang ſei, dem der Künſtler ſich entziehn oder trotzen müſſe. Vor Andern iſt es beſonders Lenz, der in dieſer Vorſtellung unerſättlich ſchwelgt. Ihm iſt die Kunſtform ein pedantiſches Herkommen, eine Feſſel, die gebrochen und mit Verachtung weggeworfen werden müſſe; in der Formwiſſenſchaft erblickt er beſten Falls, ſtatt in ihr die Logik der Kunſt zu erkennen, eine Grammatik, alſo die Lehre einer unabänderlich gegebnen und geſchloſſenen Sprache, dem künftigen Vollender derſelben winkt nach ſeiner Anſicht die Palme des trefflichen Grammatikers Zumpt. Jeden Augenblick muß in ſeinen ſonſt ſo verdienſtlichen Schriften (B. et ses trois styles, Biographie, B. eine Kunſtſtudie) Beethoven gegen dieſen Windmühlen-Rieſen Form und deſſen Helfershelfer, die formbackenden Zwerge, die Lanze einlegen — wobei nur vergeſſen wird, daß niemand anders, als die Künſtler ſelber, Beethoven mit eingeſchloſſen, dieſes „Herkommen" geſchaffen und in ihm ihre ſichernde Stellung gefunden haben, ohne daran ihre Freiheit zu verlieren. Anders erſcheint dies in Lenzens Vorſtellung. „Wie Götz von Berlichingen auf der Rathsverſammlung zu Heilbronn rüttelt Beethoven an den geſchloſſenen Thüren des Zunftzwangs in der Kunſt, daß ſie aus ihren Angeln weichen und dem Licht des Tages freien Zutritt geſtatten müſſen ..... All' die ſäuberlich numerirten Käſtchen und Schächteichen einer muſikaliſchen Wiſſenſchaft, welche ſich ſchämen ſoll, für die Theorie des Schönen zu gelten, die Hebammenhülfe der Schulen, der Opernzopf, das Liedzöpfchen, der Sonaten- und Quartettzopf, der Ouvertüren- und Symphonienzopf, das Niet- und Nagelfeſte des ganzen eiſernen Inventariums, der hiſtoriſch gegebne Schutthaufen der Kunſt, war unter die Stampfe Beethovens gerathen und erlag hier der unwiderſtehlichen Gewalt des Geiſtes, um den Anforderungen des ſelbſtberechtigten Schönen Platz zu machen." Anderswo iſt von Beethovens „genialen Auflehnungen gegen alle traditionelle Form überhaupt" zu leſen, ja Beethoven erſcheint ihm wohl gar voll Uebermuth und Schadenfreude, gleich einem frei-aufſäßigen Schüler, gegen „Satzung" und Geſetzkundige. So, wenn der Meiſter ⁴/₄ und ³/₄ miſcht — „was die Muſikmagiſter zu ſeiner Herzensfreude recht erſtaunte und den genialen Mann von den Kunſtgenoſſen ſchier ſteinigen ließ. Geht auf's Papier, mochte der große Geiſt mehr als einmal geantwortet haben, daß es in euren dummen Ohren wie zwei Viertel klingt, iſt mir

Loslaſſen von Formen kann auch Willkühr oder Originalitätsſucht, oder Unwiſſenheit und Ungeſchick in der Form ſein. Dies Loslaſſen für ſich allein genommen, iſt alſo nicht Freiheit, nicht Künſtlerthum.

---

ganz lieb." So, in Bezug auf die Menuett der Bdur-Symphonie: „die alte Magiſter ſammt ihren reſpektiven Schulgebäuden weg- und hinreißende minuetto... In einem Raptus des vollmächtigſten Genies wird hier die alte Menuett gründlich verſpottet und nur zum Zeichen des Beethoven-Sieges über einen neuen Begriff der Name der alten (Minuetto) ſtehen gelaſſen, wie der Waidmann das Fell des getödteten Gethiers an die Wand nagelt".

Nehmen wir an, daß Beethoven von andern Vorſtellungen und Trieben bewegt worden, als von der Luſt an Windmühlenkämpfen; denn Theorien und „Magiſter", wie Lenz ſie ſich vorphantaſirt, exiſtiren gar nicht, höchſtens Rezenſenten alten Zuſchnitts, wie Lenz deren aus der alten muſikaliſchen Zeitung und andern Journalen zuſammengeleſen, können zu ſeinem Bilde geſeſſen haben.

Die Sache verdiente keine Erwähnung, wenn nicht in neueſter Zeit dieſe „Formbrecher-Theorie" von ſolchen geprediget und an die mißverſtändliche Auffaſſung Beethovens geknüpft werden wäre, denen ſie zum Schirm eigner Form, verſäumniß dienen ſoll. Wie mild und ſinnig ein Künſtler die Sache anſchaut giebt Lenz ſelber in einem Briefe von Liszt an ihn aus dem Jahr 1852 dankenswerth zu leſen, der zunächſt an die lenziſche Vorſtellung von drei Stylen Beethovens anknüpft, von dieſer aber auf die tiefgreifenden Begriffe von Form und Freiheit übergeht.

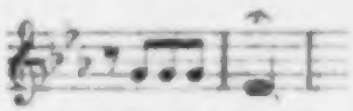
„Sil m'appartenait de cathégoriser les divers termes de la pensée du grand maitre, je ne m'arreterais guère à la division des trois styles, mais prenant simplement acte des questions soulevées jusqu'ici, je poserais franchement la grande question, qui est l'axe de la critique et de l'estétique musicale au point, où nous a conduit Beethoven: à savoir, en combien la forme traditionelle ou convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée? Ma solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'oeuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette oeuvre non pas en trois styles ou periodes, mais en deux cathégories: la première, celle où la forme traditionelle et convenue contient et régit la pensée du maitre: et la seconde, celle où sa pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'autorité et de la liberté. Mais pourquoi nous effraiyeraient-ils? Dans la région des arts libéraux ils n'entreraient heureusement aucun des dangers et des desastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du beau le genie seul fait autorité, et par là, le dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont

Einen höhern Beruf hatte Beethoven zu erfüllen. Als wahrer, gebildeter und getreuer Künſtler ging er auf die vor ihm geſchaffenen Formen ein und vollendete ſie, indem er mit ſeiner ganzen Energie ſie füllte. Wo ſie aber nicht ſeinem geiſtigen Inhalt entſprachen, da ging er über ſie hinaus, erweiternd oder neue Formen ſchaffend, — ja bis dorthin, wo die Beſtimmtheit der Formen entſchwinden muß, weil der Geiſtesblick des todesnahen Künſtlers in hinüber- und zurückklangenden Ahnungen dahinſtirbt vor den unabreichbaren Fernen, die den letzten Horizont, aus Lichtnebeln und Dämmerung gewebt, des Menſchen bilden.

Welche Formen alſo, war S. 79 die Frage, die hier ſchärfer geſtellt wird, ſind es, in die Beethovens wichtigſte Thätigkeit eintreten ſollte? Zu welchem Punkte war der Gedanke der Form, wenn auch nicht in den Lehrbüchern, doch in den Kunſtwerken, alſo thatſächlich, entwickelt?

Dies ſei mit flüchtigen Umriſſen hier bezeichnet, ehe die künſtleriſche und Lebenslaufbahn des Meiſters weiter verfolgt wird.

1. Jede muſikaliſche Schöpfung entwickelt ſich gleich den Organismen der Natur aus einem Keim, der aber ſchon, wie die Keimbläschen oder Zellen des Pflanzen- und Thierreichs, Geſtaltung, Vereinigung von zwei oder mehr Einzelheiten, (Tönen, Akkorden, rhythmiſchen Momenten), Organismus ſein muß, um Organismen den Urſprung geben zu können. Ein ſolcher Keim wird Motiv genannt; auf einem oder mehr Motiven beruht jede Kompoſition; zur Anſchauung für Neulinge diene dieſes Motiv,



aus dem der erſte Satz von Beethovens Cmoll-Symphonie großen-

ramenées à leur identité primitive. Manzoni en définissant le génie „une plus forte empreinte de la Divinité" a éloquemment exprimé cette même vérité."

theils erwachſen iſt. Das Motiv kann Keim eines Tonwerks ſein, aber es iſt nicht ſelber ein Tonwerk denn es iſt ihm noch keine Folge gegeben, es hat noch nicht fortgelebt.

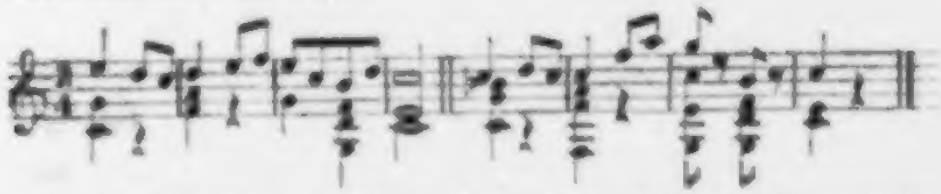
2. Das Motiv kann in mancherlei Weiſen, nach mancherlei Richtungen wiederholt, fortgeführt werden. Hier ſpricht ſich ſchon bleibende Theilnahme des Geiſtes aus; er hat das Motiv nicht blos gefaßt, ſondern er beſchäftigt ſich auch damit, er bildet daraus, wenngleich zunächſt ohne beſtimmtes Ziel, ohne beſtimmten Willen; es iſt ſein Spiel, das er mit dem Motive treibt. Dieſe Geſtaltung hat den Namen Gang erhalten; die erſte, beſte ſogenannte Paſſage aus einer Sonate, eine gleichartig motivirte Akkordfolge kann als Beiſpiel dienen.

Der Gang iſt Fortbewegung des Motivs, aber in ſich ſelber zielloſ; er hört irgendwo auf, wie Alles irgend einmal aufhören muß, weil Kraft, Zeit oder Luſt ausgeht, oder irgend ein äußerlich Ziel erreicht iſt; in ſich ſelber hat er kein Ziel. Er iſt Tongeſtaltung, aber noch nicht Tonwerk, weil er zielloſ, alſo an ſich unſelbſtändig und unfertig iſt; er kann Theil eines Tonwerks ſein, nicht mehr.

3. Daher hat der Gang in ſich ſelber keine Befriedigung, das Fortgehn ſucht vielmehr Befriedigung. Indem der Geiſt Befriedigung ſucht, muß er beſtimmen, was ihn befriedigen kann, muß er ſich beſtimmen für dieſes ihn Befriedigende. Er hebt alſo aus allem ihm möglicherweiſe Vorſchwebenden einen Theil heraus und ſchließt ihn ab als das, was ihn befriedigt. Dieſer Abſchluß iſt nicht ein äußerlich motivirtes Aufhören oder Ablaſſen, weil man nicht weiter mag oder kann, wie bei dem Gang', es iſt ein innerlich beſtimmtes. Dieſes hier Abgeſchloſſene — nicht mehr und nicht weniger und nichts Anderes — hat man gewollt, und das iſt hiermit feſtgeſetzt.

Ein ſolches in ſich eines und feſtgeſchloſſenes Gebilde heißt Satz. Er iſt die erſte ſelbſtändige, nämlich an ſich ſelber beſtehen

und befriedigen könnende Tongeſtaltung, kann, wär' er auch nichts Bedeutenderes, als dieſe



geringen Beiſpiele, möglicherweiſe für ſich allein ein Tonwerk ſein. Welche Bedingungen für den Abſchluß eines Satzes nach dem Weſen der Muſik zu erfüllen ſind, ſagt die Kompoſitionslehre.

Gang und Satz ſind die beiden Grundgeſtaltungen oder Grundformen aller Muſik; es kann keine dritte geben außer der einen, die Befriedigung, und der andern, die nicht Befriedigung in ſich trägt.

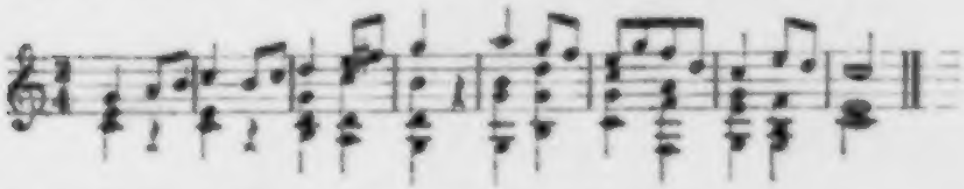
Beiläufig kann man hier ſchon gewahr werden, daß die Form an ſich ſelber keinen Zwang übt. Zwang fände ſtatt, wenn Jemand (wer?) dem Komponiſten ſagte: Du ſollſt Gänge, oder: Du ſollſt Sätze bilden. Die Wiſſenſchaft von den Formen gebietet weder dies noch Anderes, ſie weiſet nur die vorhandenen oder möglichen Geſtaltungen auf und ſpricht ihren Sinn aus, Wahl und Verwendung überläßt ſie dem Ausübenden. Einzig dies iſt vom Anfang bis zum Ende ihr Geſchäft; ſelbſt das Urtheil über Werke und Komponiſten liegt außerhalb ihrem Gebiete, findet aber allerdings in ihr einen kaum zu entbehrenden Anhalt.

4. Da es ungezählt viel Motive und Verwendungsarten für das Motiv (auch Wechſel und Verknüpfung verſchiedener Motive) giebt ſo ſind auch ungezählt viel Gänge und Sätze möglich.

Zwei oder mehr Sätze können in blos äußerlicher Anreihung einander folgen, entweder ganz zuſammenhanglos oder mit einem gewiſſen Maaße von Beziehung auf einander, durch Gleichheit des Rhythmus, der Tonart u. ſ. w., wie das vorſtehende Beiſpiel zeigt.

Es können aber auch zwei Sätze in engere Beziehung zu einander treten, indem der eine Satz durch unvollſtändigen Abſchluß auf einen zweiten hindrängt, in dem volle Befriedigung gegeben und vollkommner Abſchluß erreicht werden ſoll, oder indem unter gleicher

Form der erſte Satz ſogar ſeinen Gegenſatz (das ihm, z. B. der Tonrichtung nach, Entgegengeſetzte und doch ihm Entſprungene und Eigene) hervorruft, mithin, wie dieſes kleine Beiſpiel zeigt,



beide Sätze zu einander in engſter Beziehung ſtehn.

Ein ſolches Satzpaar heißt Periode, die verbundenen Sätze heißen Vorder- und Nachſatz. Möglicherweiſe können auch vier (zweimal zwei!) ja drei und mehr als vier Sätze zu einer Periode zuſammentreten; die Zweizahl der Sätze iſt Urgeſtalt der Periode und ihrer ſchärfſten Ausprägung in Satz und Gegenſatz am günſtigſten.

Die lockere Folge von Sätzen gewährt die erſten und einfachſten zuſammengeſetzten Kunſtformen. Bei Gelegenheit der Periode iſt zum Vorſchein gekommen, daß ein Satz auch minder vollkommen und minder befriedigend ſchließen kann, damit aber auf ein Weiteres, auf einen folgenden Satz hinweiſet, der vollkommne Befriedigung und vollkommnen Abſchluß bringen werde.

Zum letztenmale ſei die Geſpenſterſeherei des Formzwangs zur Ruhe gebracht. Nicht einmal vollkommner Abſchluß oder Nachfolge eines ihn bringenden Satzes iſt befohlen oder Herkommens, wiewohl das Verlangen danach in den meiſten Fällen naturgemäß ſich meldet. Das goetheſche wunderſchöne Gedicht „Der untreue Knabe" giebt in ſeinem Abbrechen

„Die wend't ſich —"

ein glorreich Beiſpiel der Abweichung, deren auch in der Muſik von Seb. Bach her genug zum Vorſchein gekommen ſind.

5. Die Sätze ſchon, die ſich in der Periode zuſammenſtellen, ſind Theile des Ganzen, jeder vollkommen oder weniger vollkommen in ſich abgeſchloſſen. In ganz gleicher Weiſe ſchreitet die Kompoſition zur Bildung und Verbindung größerer Theile eines Ganzen.

Auch die Periode kann bei der ungezählten Vielheit möglicher Gestaltungen den in ihrem ersten Satz' angelegten Inhalt nicht erschöpfen; ihr kann eine zweite Periode folgen, entweder fremden Inhalts (das wäre blos äußerliches Aneinanderreihen, wie oben bei dem Satz' erwähnt werden) oder von verwandtem, an ihren eignen anknüpfenden, ihm selber entsproßnem Inhalte.

Im letztern Fall' ist ein Tonwerk oder Satz von zwei Theilen erwachsen, deren jeder entweder Satz oder Periode sein kann. Man muß sich (dies sei hier ein- für allemal bemerkt) gefallen lassen, daß der Ausdruck „Satz" für immer größere Tongebilde, die mehr oder weniger selbständig ein Zusammengehöriges, in sich Abgeschlossenes sind, als Benennung dient.

6. Die Energie des zweitheiligen Satzes beruht darauf, daß der zweite Theil seinen Inhalt aus dem ersten nimmt. Ihre höchste Stufe erreicht sie offenbar, wenn der ganze Inhalt des ersten Theils vollständig wiederkehrt. Dies kann aber, da der zweite Theil doch irgend einen eignen, wenngleich aus dem ersten hervorgebildeten Inhalt haben muß (sonst wär' er bloße Wiederholung des ersten Theils, kein besonderer zweiter), nur durch einen neuen Fortschritt geschehn; es muß nach dem zweiten Theil der erste wiederholt werden, so daß nun drei Theile dastehn. So ist aus dem zweitheiligen der dreitheilige Satz entstanden. Hiermit ist nicht blos größere Ausdehnung, sondern auch festeste Abrundung errungen; denn man ist zum Ursprung des Ganzen in vollständigster Darstellung zurückgekehrt. Nenne man den ersten Theil A den zweiten B, so prägt dieses Schema

Theil 1.	Theil 2.	Theil 3.
A	B	A

den Bau des Ganzen in seiner Vollständigkeit und energischen Befestigung.

7. Alle bisher aufgewiesenen selbständigen Gestaltungen haben in ihrer höchsten Bildung einen einheitvollen, einigen Inhalt, der

in Satz- oder Periodenform, in Zwei- oder Dreitheiligkeit hervortritt. Sie alle werden von der Kompositionslehre unter dem Namen Liedſatz zuſammengefaßt, gleichviel, ob ſie für Darſtellung durch Geſang oder durch Inſtrument beſtimmt ſind; ihr Karakterzug iſt nächſt der Form die Einheit des Inhalts.

Ihrem weſentlichen Inhalte kann, ohne daß damit der Begriff aufgehoben würde, noch beiläufig ein Nebenſatz zugefügt werden, — entweder zu Anfang als Einleitung, oder zum Schluß' als Anhang. Es kann die Schlußformel (jene Verbindung von Harmonien, die nach der Natur der Muſik den Schluß eines Satzes bilden) verbreitert, wiederholt, ja zu einer ſelbſtändigen Geſtalt, zu einem Schlußſatze melodiſch-harmoniſch-rhythmiſch ausgebildet und damit das Ganze — in dreitheiliger Form alſo der dritte Theil, vielleicht (weil ja der erſte Theil die Hauptſache und der dritte nur ſeine Wiederholung iſt) vorbedeutend auch der erſte Theil — feſter abgerundet werden.

8. Jeder Satz (Periode, Liedſatz ein für allemal inbegriffen) kann vermöge der Unerſchöpflichkeit muſikaliſcher Geſtaltung mehrmals, vielmals umgeſtaltet und mit einer Reihe ſolcher Umgeſtaltungen zu einem größern Ganzen zuſammengefaßt werden. Bekanntlich heißt ein ſolches Tonwerk: Variationen und der zum Grunde liegende Satz: Thema.

9. Es iſt ſchon geſagt, daß verſchiedne Sätze und Perioden aneinandergereiht werden können; daſſelbe gilt von zwei- oder dreitheiligen Liedſätzen. Soll die Verbindung nicht blos äußerlich geſchehn, ſo muß irgend etwas die innere Einheit feſtſtellen. Dieſes Etwas kann nicht zunächſt in der Geſtaltungsweiſe liegen, da jeder Liedſatz die (wenngleich nicht ausnahmloſe) Beſtimmung in ſich trägt, ſich für ſich abzuſchließen; es kann alſo nur im Inhalte gefunden werden, indem ein Theil deſſelben als Hauptſache, als das Weſentliche, Vollbefriedigende und Entſcheidende gefaßt wird, wie im dreitheiligen Liedſatze der erſte Theil. In der Verknüpfung von

Liedſätzen kann nur der erſte Liedſatz Hauptſache ſein, da er zuerſt Komponiſten und Hörer gefaßt und ſich in ihnen feſtgeſetzt hat. Der zweite Liedſatz muß deßhalb naturnothwendig zunächſt nur als Abweichung, Abfall vom erſten gefaßt werden; der erſte wird daher Hauptſatz genannt, der zweite hat herkömmlich den Namen Trio. Die Dreitheiligkeit kehrt, wie dieſes Schema zeigt,

HS T HS

wieder, nur für erweiterte Verhältniſſe; das Ganze kann möglicherweiſe 6 bis 9 Theile faſſen.

Man kann dieſe Form abermals erweitern, indem man von der Wiederholung des Hauptſatzes zu einem zweiten Trio vorſchreitet, worauf nothwendig der Hauptſatz, wie dieſes Schema zeigt,

HS T1 HS T2 HS

nochmals wiederkehrt.

10. Man muß ſchon inne geworden ſein, daß den vorſtehenden Verknüpfungen verſchiedener Liedſätze das feſte innere und zugleich äußerlich ausgeprägte Band fehlt, das ſie zu einer geſchloſſenen und ohne Zerrüttung des Ganzen unauflöslichen Einheit verknüpft; möglicherweiſe könnte man das Trio weglaſſen, oder ſogar mit dem Trio ſchließen (wenn auch mit geringerer Befriedigung) ohne den Hauptſatz — oder mehr als einen Theil, vielleicht nur eine Andeutung von ihm wiederzubringen. Offenbar deutet aber die vorige Form ſchon auf die neue. Es ſoll von einem Liedſatze, der als Hauptſatz gilt, abgegangen, über ihn hinausgegangen werden, — einſtweilen unbeſtimmt wohin oder wie; da er aber als Hauptſatz gelten ſoll, muß man zu ihm zurückkehren. Und dies Alles — oder wenigſtens die Rückkehr ſoll in unauflöslicher Einheit geſchehn. Dieſe neue Art heißt Rondo. Sie umfaßt verſchiedene Arten.

10a. Nach dem Hauptſatze drängt es den Komponiſten weiter, er hat noch etwas auszuſprechen: was? — das iſt ihm ſelber noch unklar, alſo etwas Unbeſtimmtes. Die Form des Unbeſtimmten iſt aber (S. 87) der Gang; nach dem Hauptſatze folgt ein Gang.

Allein das Unbeſtimmte, in ſich Zielloſe und Unabgeſchloſſene kann nicht ſchließen, zumal nach einem Hauptſatze, der in ſich befriedigend und Hauptſache des Ganzen iſt. Folglich muß der Gang zum Hauptſatze zurückführen; er thut das, indem er (in der Regel, nicht ohne Ausnahme) ſich auf den Ton lenkt, (es iſt die Oberdominante) der — oder deſſen Harmonie in den Hauptton, nämlich den Ton des Hauptſatzes, hineindrängt, auf demſelben, vielleicht mit energiſcher Anſammlung oder Entwickelung von Harmonien (Orgelpunkt) weilt, und dann den Tonſtrom mächtiger in den Hauptſatz zurücklenkt.

Dies iſt die erſte Rondoform; ſie iſt wegen ihrer unbeſtimmten Mittelpartie (des Ganges) nur ſelten angewendet worden; das nachfolgende Schema

HS G ⌒ HS

(in welchem der Orgelpunkt durch das Zeichen ⌒ angedeutet iſt, zeigt ſie im Grundriſſe.

10b. Nach dem Hauptſatze kann der Gang nicht mehr befriedigen; es tritt ein zweiter Liedſatz, Seitenſatz genannt, auf. Allein nicht in ihm, nur im Hauptſatze kann volle Befriedigung gefunden werden und beide müſſen ſich nach der Beſtimmung der Rondoform vereinen; der Seitenſatz muß, ſtatt ſich befriedigend anzuſchließen, ſeine Selbſtändigkeit aufgeben. Er löſt ſich, wo man Schluß erwarten oder vorausſetzen ſollte, in Gang auf, lenkt ſich, wie der Gang in 10a, auf die Dominante, in den Orgelpunkt und in den Hauptſatz. Hier

HS SS G ⌒ HS

iſt das Schema dieſer zweiten Rondoform, die offenbar dem Liedſatz mit einem Trio (9) gleicht und nur durch den verſchmelzenden Gang darüber hinausgeht.

10c. Wie nun oben (9) neben dem Haupt-Satze zwei Trio's möglich befunden worden ſind, ſo zeigt die dritte Rondoform die Verwendung von zwei Seitenſätzen, deren jeder das Bedürfniß

nach dem Hauptſatze zurückläßt und gangbaft zu ihm zurückleitet. Das Schema

HS SS1 G ⌒ HS SS2 G ⌒ HS

giebt in Verbindung mit dem Vorhergehenden die nöthigſte Anſchauung.

10d. Betrachtet man vorſtehendes Schema, ſo muß einleuchten, daß der erſte Seitenſatz am ungünſtigſten geſtellt iſt; der Hauptſatz erſcheint dreimal, der zweite Seitenſatz vor dem letzten Auftreten des Hauptſatzes, der erſte Seitenſatz wird durch den zweiten und durch zweimaliges Auftreten des Hauptſatzes verdrängt. Findet er nun dauernden Antheil, ſo mag er nach dem letzten Auftritte des Hauptſatzes wiederkehren. Dies ergiebt die vierte Rondoform, deren Schema ſich ſo

HS SS1 G ⌒ HS SS2 G ⌒ HS SS1

darſtellt.

Hier iſt es Zeit, eine Bemerkung zu machen, die ſchon bei 9. Anwendung gefunden hätte, jetzt aber nicht mehr entbehrt werden kann.

Sobald nämlich verſchiedene Liedſätze zu einem größern Ganzen zuſammentreten, wollen ſie ſich in ihrer Verſchiedenheit kräftig und klar erhalten, nicht in einander verſchwimmen; jeder tritt ſogleich mit ſeinem eignen Inhalt und Karakter vor den Komponiſten. Dies ſpricht ſich unter anderm darin aus, daß jeder der Liedſätze in ſeiner beſondern Tonart auftritt. In welcher? — Auch dafür giebt es kein zwingendes Geſetz, der Inhalt des Satzes entſcheidet. Gleichwohl ſtehen die Sätze nicht vereinzelt, ſie ſind Theile eines größern Ganzen; dies — alſo wieder die Natur der Sache — bedingt die Verknüpfung von Tonarten, die Beziehung auf einander haben, zu fremde würden der Einigung zu einem Ganzen widerſtreben. Man wird daher in der Regel die Seitenſätze in andre, aber nahegelegene Tonarten geſtellt finden, — und zwar (aus Gründen, die hier bei Seite bleiben müſſen) den erſten Seitenſatz der vierten Rondoform

in die nächſtgelegene (nächſtverwandte) Tonart. Kehrt nun derſelbe zum Schluſſe wieder, ſo kann er nicht ſeine eigne Tonart behaupten, ſondern muß ſich als Theil dem Ganzen fügen und deſſen Tonart annehmen.

Hiermit tritt zum erſtenmal ein Satz in zwei Tonarten auf, nimmt alſo, wie hoch oder gering man den Einfluß der Tonart anſchlage, einen verſchiedenen Karakter an.

Beiläufig ſei angemerkt, daß man die vierte Rondoform zur Bekräftigung des Abſchluſſes gern noch durch einen Anhang (oben bei 7. erwähnt) feſter abrundet, der auch den frühern Rondoformen oft gegeben wird.

10e. Wirft man noch einen Blick auf das letzte Schema, ſo zeigen ſich drei größere Partien an demſelben. Die erſte (dem Rondo zweiter Form gleich) ſchließt mit der Wiederholung des Hauptſatzes; die zweite wird durch den zweiten Seitenſatz dargeſtellt, der nur einmal auftritt und deßhalb, damit er nachhaltig wirke, voll und kräftig ausgeführt wird; die dritte Partie bildet ſich aus dem letzten Auftritte des Haupt- und der Wiederholung des erſten Seitenſatzes. Im Gegenſatze zum einmaligen Auftreten des zweiten Seitenſatzes erſcheint der Hauptſatz dreimal.

Dies kann, beſonders bei lebhaft vorbringender Bewegung, läſtig, ungehörig befunden werden. In ſolchem Fall erſpart man die zweite Aufſtellung des Hauptſatzes und giebt der erſten Partie ſtatt des wegfallenden Hauptſatzes, der ſie bisher beſchloſſen, einen beſondern Schlußſatz (unter 7 erwähnt) der natürlich in der Tonart des Seitenſatzes ſteht und am Ende der dritten Partie, nun natürlich im Haupttone, wiederkehrt. Dies iſt die fünfte Rondoform, deren Schema

HS	SS 1	G	Sz,	SS 2	G	⌒.	HS	SS 1	Sz
C dur	G dur		G dur	C moll A moll F dur ꝛc.			C dur	C dur	C dur

hier zu letzter Verdeutlichung mit der Angabe bestimmter Tonarten (an die man übrigens nicht gebunden ist) versehen ist.

So hat die entwickelte Rondoform abermals zur Dreitheiligkeit geführt.

11. Der erste und dritte Theil der fünften Rondoform stehen abgeschlossen und in großer Einheit ihres Inhalts da, der zweite Theil ist nicht in sich abgeschlossen und tritt mit seinem eigenthümlichen Inhalt fremd in das Ganze hinein. Man kann für gewisse Fälle Vereinfachung und ungestörtere Einheit nothwendig finden. Den ersten Weg dazu bietet die Sonatinenform. Sie hält Theil 1 und 3 der fünften Rondoform fest und wirft den fremdartigen mittlern Theil aus, geht also auf Zweitheiligkeit zurück und erreicht das Ziel durch Aufopferung. Sie dient besonders leichten Aufgaben zur gemäßen Gestalt.

12. In höherer Weise wird die obige Absicht durch die Sonatenform*) erreicht. Sie behält Theil 1 und 3 der fünften Rondoform bei, bildet aber einen zweiten Theil aus dem Inhalte des ersten, also aus dem Hauptsatze, Seiten- oder Schlußsatze, oder aus zweien dieser Sätze, oder Allen, die sie umstellt, (in andre Ordnung bringt) in andre Tonarten versetzt, verändert.

Nur in den flüchtigsten Umrissen haben diese Formen hier gezeichnet werden dürfen; gründlichern Einblick gewährt die Kompositionslehre.

Noch flüchtiger nur dürfen die der Polyphonie entspringenden Formen mit ihren zwei oder mehr Stimmen von selbständigem Gehalt betrachtet werden, und zwar von ihnen nur zwei, weil Beethoven sich nur ihrer zu selbständigen Sätzen bedient hat. Es ist

13. Der Kanon, in dem eine oder mehrere Stimmen die

---

*) Sonatinen- und Sonatenform sind nicht zu verwechseln mit Sonatine und Sonate. Letztere sind bekanntlich Namen für Kompositionen, die aus zwei oder mehr verschiedenen Sätzen bestehn; Sonatinen- und Sonatenform sind Namen für besondere Gestaltungen eines einzigen Satzes.

BIBLIOTHEK
WIEN

ganze von einer ersten Stimme vorgetragene Melodie Ton für Ton nachsingen, während die voranzegangene Stimme noch mit dem Verfolg ihrer Melodie beschäftigt ist. Wenn man sich die Buchstaben a b c als Melodie vorstellt, so würde ein dreistimmiger Kanon sich so

1. a b c
2. a b c
3. a b c

darstellen; es ist gleichgültig, welche Stimme man als erste einführt und es bleibt hier unentschieden, was jede Stimme nach den oben bezeichneten Momenten weiter verträgt, ob vielleicht die erste Stimme (und nach ihr die andere) wieder mit a einsetzt, oder schließt, gleichviel in welcher Weise.

Man wird leicht gewahr, daß im Kanon die Melodie besonders eingerichtet, daß ihre mit Buchstaben bezeichneten Bestandtheile, a b und c nicht blos in melodischer Aufeinanderfolge, sondern auch in gleichzeitigem Zusammentreffen zu einander passen müssen. Dies erfodert eine mehr oder weniger schwierige künstliche Einrichtung, die dem freien künstlerischen Ergehn leicht störend werden kann; im glücklichsten Falle bietet die Form ein sinnreich Spiel von Stimmen, die denselben Inhalt, eine nach der andern von ihm eingenommen (eingenommen, denn jede ist unfrei, an ihn und die Ordnung des Ganzen gebunden) in verschlungenem Reigen vorüberführen. Nur Seb. Bach hat auch dieser Form einmal tiefen Sinn eingegeben; Beethoven hat sie nur leicht behandelt.

Ungleich bedeutender, der Gipfel aller polyphonen Gestaltungen, ist

14. die Fuge. Ein Gedanke, Thema genannt, ergreift eine Stimme nach der andern; aber diesem Thema, das der Kern der ganzen Komposition ist, stellen die Stimmen nach freiem Antrieb andre Sätze (Gegensätze) entgegen, verlassen es auch (in Zwischensätzen) zeitweis, um später wieder zu ihm zurückzukehren und so — nach Erfodern einmal oder mehrmals — das Thema ihren

Kreis durchschreiten zu lassen (Durchführung) und endlich mit ihm oder frei zu schließen. Hier ist Dramatik, freie Betheiligung selbständiger Stimmen oder Personen in fester Einheit des Alle erfüllenden Grundgedankens (Thema's) und der Freiheit, von ihm abzulassen. In der Bach-Händel'schen Periode war die Fuge nach innerer Nothwendigkeit vorwaltende Form; die neuere Musik von Haydn bis Beethoven, und die jüngern Künstler, Mendelssohn an der Spitze, haben sie nicht entbehren können, sondern bald selbständig aufgestellt, bald ihren Sonatenformen (Symphonien u. s. w.) eingemischt.

Die Doppel- und dreifache oder Tripel-Fuge behandelt in gleicher Weise zwei und drei Themate (Subjekte) nebeneinander.

Dies waren die Formen, in die Beethoven eintreten sollte. Welchen Inhalt er ihnen eingegossen und wie dieser Inhalt sie erweitert, ja zum Theil verwandelt hat? diesen zweiten Theil der Frage (S. 86) beantwortet sein Leben und Schaffen.

99

99

Der Eintritt in die Laufbahn.

Mit dieſer Ausrüſtung trat Beethoven auf die Bahn, die zunächſt Haydn und Mozart ihm eröffnet hatten.

Eins unterſchied ihn ſogleich von ſeinen großen Vorgängern. Sie hatten ihre Thätigkeit zwar nach allen Seiten ausgebreitet, vorzugsweiſe aber der Vokalmuſik zugewendet, während Beethoven ſeinen Beruf weſentlich und mit großer Bedeutung im Gebiete der Inſtrumentalmuſik fand. Den zahlreichen Opern und Kirchenmuſiken Haydns und Mozarts hat er wenig, den Oratorien ſeines ehemaligen Meiſters nur eins gegenüberzuſtellen, und das von zweifelhafter Bedeutung. Jene Meiſter haben ihre höchſte Entfaltung — Haydn in den Oratorien, Mozart in den Opern gefunden; neben dieſen Schöpfungen erſcheinen ihre Inſtrumentalwerke zweiten Ranges. Das umgekehrte Verhältniß zeigt ſich bei Beethoven. Ja, wenn er auf dem Gipfel ſeines Strebens die Vokalmuſik herbeiruft, um mit ihrem troſtvollen Herzutritt das Räthſel ſeiner Schmerzen und ſeines Lebens in der neunten Symphonie zu löſen, oder in ihr ſein Hochamt zu feiern und ſein Glaubensbekenntniß niederzulegen, dann verkennt er das einſt ſo traute Weſen, wie dort in Goethe's Prometheus aus trübem Schlummerleben Epimetheus das troſtvolle Hoffnungs-

bild, die nähertretende Elpore nicht mehr erkennt, die er in seinen Träumen mit Entzücken geschaut und sehnsuchtvoll näher herbeigerufen.

Die Lebensstellung und Art der drei Männer schärfte den Gegensatz des jüngern gegen die ältern. Haydn war aus dürftiger Jugend in Dienste, zuletzt fürstlich esterhazi'sche, getreten. Er war hier eingelebt und befriedigt. Die Esterhazi und andere Reiche vom Adel hielten sich damals, wie noch jetzt in Rußland und wie in Deutschland jetzt nur noch regierende Fürsten, Kapellen und Kapellmeister, die nicht blos bei den Festen des Hauses, sondern auch, wenn die Familie oder der Herr allein war, wohl gar allabendlich Musik machen, den Herrn unterhalten und dazu Neues liefern mußten. Hiermit wird jenes Heer von 118 oder 140 Symphonien Haydns und der Hunderte, die neben ihm geschrieben wurden, begreiflich: der Verbrauch lag in den Verhältnissen. In gleichem, nur zugleich entwürdigendem Dienste stand Mozart bei dem Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Kolleredo. Wie Haydn durch seine Gewöhnung von Kindheit auf, so ward Mozart durch die unablässigen Mahnungen des Vaters darauf hingewiesen, sich gefällig zu erweisen, Allen zu gefallen, um zu erwerben und die oft genug ihm vorgerückten väterlichen Opfer und Schulden zu vergüten. Dazu kamen die Ansprüche der zahlreichen Akademien, mit neuen Konzerten und Symphonien ausgestattet, der Virtuosen und Liebhaber, der Schüler und Gönner, mit Neuigkeiten unterstützt, unterhalten, beehrt zu werden!

Sprechen wir es geradezu aus: **Unterhaltung mit Musik** ist der durchgehende Charakterzug all' dieser Tonwerke, allerdings gehoben durch den unerschöpflichen neckischen Humor und die kindliche Glückseligkeit Vater Haydns, allerdings geadelt durch Mozarts überreich ausgestattete Natur, durchleuchtet durch die Genieblitze eines Alles, was er berührte, dem Ideal nahebringenden Geistes.

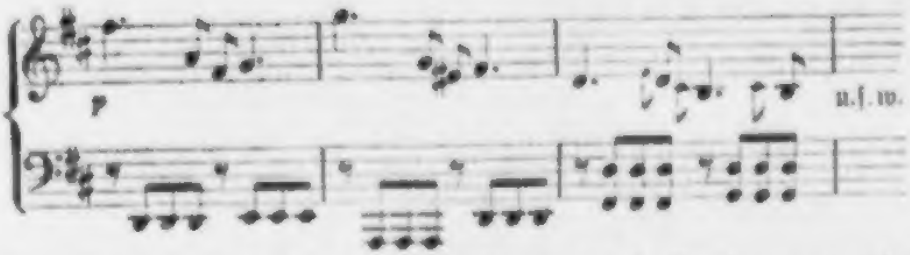
Nicht blos das Leben und die Menge der Werke, nicht blos

jene Dieſelbigkeit in Haydns Symphonien, deren immer eine die andre mit andern Worten wiederholt, oder ſonſtige allgemeine Beobachtungen beſtärken dieſe Anſicht; ſie läßt ſich bis in das Innere der Werke verfolgen, wenn Empfänglichkeit für den Inhalt ſich mit klarer Anſchauung des Baues verbindet.

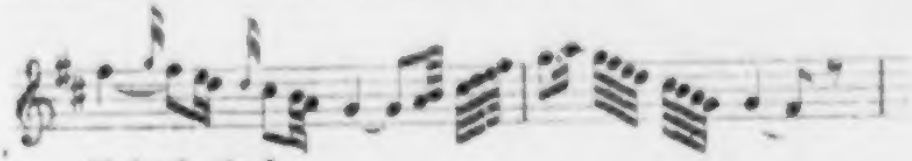
Treten wir zunächſt an die reine **Klaviermuſik**, ſo zeigt ſich bei Mozart und Hayden (denen allerdings nur unergiebigere, nach unſern Verſtellungen höchſt gebrechliche und ſtumpfe Inſtrumente zu Gebote ſtanden und deren Zeit noch weit von der Höhe jenes Spielgeſchicks entfernt war, die Beethoven theils verfand, theils anſtreben ließ) ein ſo beſchränkter Gebrauch von den Kräften des Inſtruments, daß man damit ein freies Ergehn der ſchöpferiſchen Phantaſie ſchwer vereinbaren kann. Wohl mag unſer Urtheil, die wir in einer gerade techniſch ſo weit vorgeſchrittenen Zeit ſtehn, für die Technik jener Zeit keinen vollkommnen ſichern Maaßſtab haben, in der ſelbſt ein Mozart in Konzerten wiederholt mit ſeinen Je suis Lindor-Variationen auftreten konnte. Aber jenen großen Meiſtern ſtanden, allerdings erſt an ihnen emporgehoben, Beethovens Anfänge, Duſſek und Louis-Ferdinand der Zeit nach nahe, der techniſchen Benutzung des Inſtruments nach ſo weit voran! Und vor ihnen allen: welche Technik hat, ohne Rückſicht auf die Ausübenden, Seb. Bach in Anſpruch genommen! wie frei von ſolcher Rückſicht hat ſich bis an ſein Ende — und da am meiſten! Beethoven ſtets erwieſen!

Es iſt aber nicht blos das Maaß der Technik, es iſt der Sinn, der dem Inſtrument abgewonnen werden ſoll, welcher hier beweiſend eintritt. Wenn ein Künſtler von der gewiſſenhaften Sorgfalt und dem eminenten Talent Haydns nach beweglichem und, ſobald er nur gewollt, ergiebigem Einſatz eines erſten Sonatenſatzes *) gleich vom vierten Takt an mit ſolcher Hohlheit, wie hier,

*) Es iſt die 7. Sonate, Heft I. der Breitkopf und Härtelſchen Ausgabe.



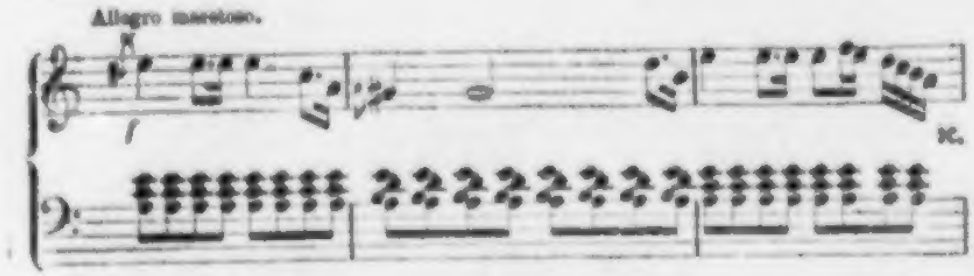
fortfährt und dies im dritten Theile, nur mit Verzierungen, die der Melodie ihre natürliche Einfalt entziehn,



(Baß wie oben.)

wiederholt: ſo kann man gerade wegen der Meiſterſchaft des Setzers nicht anders annehmen, als daß ihm an der Ausführung nicht viel gelegen, oder er ſich der geringen Fertigkeit ſeines Publikums bequemt hat. Dieſelbe Annahme drängt ſich auf, wenn wir Haydn und Mozart (erſtern z. B. in derſelben Sonate im Adagio, letztern in ſeiner großen Cmoll-Fantaſie) ganz willkührlich mit den Tonregionen ſchalten, namentlich die Melodie ohne andern Grund, als um äußerliche Abwechſelung zu bringen, in die Tiefe verlegen ſehn. Und dieſe Fälle ſtehn ſelbſtverſtändlich nicht als einzelne da, ſondern ſtatt vieler andern.

Dieſelbe Beobachtung ließe ſich an der Begleitungsweiſe fortſetzen, die, nach dem Maaße der Meiſter gemeſſen, oft leicht abgefunden erſcheint, oft ſogar, wie z. B. in dem Anfang der mozartiſchen Amoll-Sonate *)



*) No. 6 des erſten Breitkopf- und Härtelſchen Hefts.

unfrei oder gedrückt. Bei Mozart zeigt sich selbst die Melodie oft mehr der Natur einer einzeln auftretenden Violin, als der des Pianoforte zugeneigt, so daß man, alles zusammengenommen, bisweilen an die halbverwischten feinen Bleistiftskizzen erinnert wird, die sich von flüchtigen Malern in den Mappen der Liebhaber finden. Das Klavier gilt jenen Künstlern oft nicht um seiner selbst willen, als ein Instrument, das so gut wie jedes andre seinen eigenthümlichen Karakter hat, sondern als bequemstes Organ, musikalische Gedanken zu verlautbaren. Wie ganz Anderes die Meister auch am Klavier zu leisten vermochten, sobald sie wollten, zeigt Haydn unter andern in seiner großen Esdur-Sonate *), die noch heute funkelt in Jugendlust und übermüthiger Laune. Mozart hat sich öfter, z. B. in Partien der erwähnten Sonate und in seiner Cdur-Fantasie, der Spielfreudigkeit des Instruments reizvoll hingegeben, besonders aber in seinen größern vierhändigen Werken (in den C- und Fdur-Sonaten, in den beiden Fantasien Fmoll Fdur, deren eine ursprünglich für eine Flötenuhr gesetzt war) gezeigt, was das Klavier unter seinen Händen an Wohllaut und Lebendigkeit leisten könne, wenn er sich nicht durch Rücksicht auf leichte Spielbarkeit hemmen ließ.

Aber selbst hier fehlt ihrer Klavierbehandlung das Letzte und Höchste: der ideale Sinn des Instruments. Jedes Instrument ist im Grunde für die Idee des Tondichters unzulänglich, wie nichts Körperliches voller Ausdruck des Geistigen sein kann. Jedes Instrument weiset daher auf ein höheres Organ hin, die Orchester-Instrumente streben in ihrer letzten Vereinigung nach Gesang, das bachsche Klavier soll dem Meister oft die Orgel ersetzen, die Orgel, deren architektonische Natur **) Niemand so tief erfaßt hat, als Bach, soll zuletzt (man spiele die Figuration zu „Das alte Jahr vergangen ist") sich beseelen für alle Wendungen und Accente des Gesangs.

*) No. 1 des ersten Hefts.

**) Kompositionslehre Theil IV.

So ſchweben ſeit und durch Beethoven orcheſtrale Vorſtellungen über den Saiten des Klaviers. Nichts davon bei Haydn und Mozart; ihnen iſt das Klavier dieſes beſtimmte Klang-Organ, nicht mehr, nicht einmal vollſtändig.

Natürlich muß der Inhalt der Werke noch ſprechender, als die Darſtellung, den Sinn bezeugen, der in ihnen — allerdings glorreiche Ausnahmen ungerechnet — der vorherrſchende war. Bei beiden Meiſtern begegnen wir einer Fülle von Gedanken, die ſtets reizen, beſchäftigen, unterhalten mußten, oft die innerſten Saiten des Gemüths wecken, deren keiner aber (wieder bedeutende Ausnahmen vorausgeſetzt) ſich dem Komponiſten und dem Hörenden tief und bleibend eingräbt, bei denen es vielmehr auf Wechſel, Mannigfaltigkeit, reizenden Gegenſatz abgeſehn iſt. Recht anſchaulich wird dies in Mozarts Fdur Sonate *), einer ſeiner reizendſten zweihändigen, aber keineswegs blos in ihr. Der erſte Satz ſtellt in der Hauptpartie (Hauptſatz, von mehr als einem Satze zuſammengeſtellt) zuerſt eine Periode von mehr innerlicher Bewegung auf. Schon der Nachſatz tritt nicht in feſter Einheit zum Vorderſatze; beide werden um eines ganz verſchieden gebildeten Satzes willen, der muthig in's Freie hinaustönt, verlaſſen, dem nach einer Wiederholung ein dritter wieder ganz verſchiedener Satz folgt. Dieſer endlich ſchreitet zur Seitenpartie weiter, die wieder zwei oder drei Sätze (der dritte kann als Veränderung des erſten gelten) von verſchiednem Karakter bringt; dann folgt noch der Schlußſatz.

Wie vorwaltend in einem ſo anmuthig lockern Blumengewinde der Hang zum Wechſel war, zeigt ſich näher in den Wiederholungen des Einzelnen, in der Gruppirung und Durchführung des Ganzen. Die Melodien werden ſelten anders als mit Verzierungen wiederholt, die aber meiſtens nur eben Zier, äußerlicher Schmuck ſind, nicht Erhöhungen oder Umwandlungen des Gedankens. Ein-

*) Die dritte im erſten Hefte.

mal beſonders iſt Mozart darüber hinausgegangen, in ſeinem ſinnigen Amoll-Andante *); man kann nicht feiner in ſeinem Sinn' ausführen, als er mit dem Hauptſatz (es iſt ein Rondo dritter Form) gethan. Aber es bleibt bei derſelbigen nervös-empfindſamen Weiſe, in der der Satz begonnen, er kommt nicht über ſich, wie er zuerſt geweſen, hinaus. Und dieſer ſelbe Sinn waltet im Ganzen. Die Seitenſätze ſtehen mit dem Hauptſatze ſelten in tieferm Bezug, als daß ſie etwas Anderes, als Mannigfaltigkeit für das Ganze bringen; die zweiten Theile der Sonatenform verſetzen in artigem Wechſel die Gedanken des erſten Theils, beleben ſich, beſonders bei Mozart oft in eifervollem Drange, gegen das Ende, bringen aber den einzelnen Gedanken nicht zu neuer oder tieferer Bedeutung, noch das Ganze zu einem höhern Standpunkte.

Thun wir noch einen Schritt vorwärts. Die gröſten Werke reiner Klaviermuſik ſind jenen Meiſtern Sonaten, meiſt in drei Sätzen. Nur einmal hat Mozart dieſe Gränze bedeutend überſchritten: in der Cmoll-Fantaſie, die, ſchon ſatzreich und wechſelvoll in ſich ſelber, mit einer vollſtändigen Sonate in drei Sätzen in Verbindung geſetzt iſt, — einem ganz einzeln daſtehenden Ausnahmsfalle, bei dem die äuſſere Ausdehnung bedenklich erſcheint, da ſich keine innerliche Nothwendigkeit finden will. Nun: dieſe drei Sätze der Sonaten (Allegro, Andante, Finale) bieten wieder jenen ſchon in der Bewegung und Geſtaltung gebotenen Wechſel und dienen einander als Gegenſatz; ſie ſind auch oft einer einheitvollen Stimmung entſprungen; tiefere Einheit aber, pſychologiſche Nothwendigkeit, daß auf dieſen erſten Satz dieſer zweite und kein andrer folge, läſt ſich nicht nachweiſen.

Dürfen wir noch einen letzten flüchtigen Blick auf die Symphonien unſrer groſsen Meiſter werfen, ſo zeigt ſich hier ungleich freierer und höherer Aufſchwung; wir finden uns Schöpfungen ge-

*) Sechſtes Heft, No. 3.

genüber, deren unvergängliche Jugendfrische und Kraftfülle Unsterblichkeit verheißt. Gleichwohl ist auch ihnen der Stempel aufgedrückt, den wir an den Klaviersachen der Meister neben dem Insiegel ihrer genialen Bestimmung gefunden.

Haydns Symphonien zeigen ganz unverhohlen diesen einen Zweck und Inhalt: Vergnüglichkeit, Unterhaltung, Heiterkeit, Freude, stets denselben, wenngleich stets in den mannigfachsten Gestalten. Sie sind Tongebilde für das Orchester, weil sie dessen Mittel fodern, nicht aus der Idee des Orchesters. Sie sind gleichsam nothwendige Arrangements der haydn'schen Gedanken, für jenes merkwürdige Instrument bestimmt, das man Orchester nennt, nicht Ausflüsse jener Idee, die in dem Orchester lebt gleich der Seele in einem lebenden Wesen. Daher wird das Orchester zwar bewundernswürdig behandelt, bewundernswürdig, wie, in solcher Weise, nur Haydn gekennt, den man eben deßhalb auf seinem Gebiete den unerreichten Meister des Orchesters nennen darf. Aber dieses haydn'sche Orchester handelt nicht aus sich heraus, es wird nicht Person, wie der griechische Chor und, bei aller Vielgliedrigkeit, der händel'sche und bach'sche Chor eine einige Person waren; es spricht nicht sich selber in Macht und Fülle des Daseins aus. Die Gedanken sind gleich den Klaviergedanken klein und kurzgefaßt; als Tongedanken, abstrakt gefaßt, sind sie mannigfaltig, lebhaft, reizend, oft innigst bewegend, sind sie geschickt, gewandt geführt, mit Anmuth polyphon gewebt, und dazu sind die Stimmen des Orchesters auf das Sinnreichste, oft Schalkhafteste, stets anziehend verwandt. Aber sie sind keine Orchestergedanken. So haben denn auch die Sätze dieser Symphonien keinen nothwendigen Zusammenhang, und weder sie noch die Symphonien Drang zu irgend einem Gipfel, zu idealen Zielen; es ist ein Spiel hin und her, stets sinnvoll, stets artig beschäftigend, oft nach lichtern Höhen, bisweilen nach den Tiefen der Menschenbrust hinwinkend, aber bald zum heitern Spiel zurückgewandt. Dem ganz gemäß walten die höhern, hellern und heitern Lagen des

Orchesters, die Saiten-Instrumente vor den Bläsern, die Oboen vor den Klarinetten vor; die Flöte geht sehr häufig mit der Violin, die Fagotte verstärken den Baß, — es mögen Rücksichten auf schwächere Besetzung eingewirkt haben.

Weit bedeutsamer steht, dem geistigen Inhalte, nicht der Instrumentation nach, in der Haydn nur von Beethoven zurückgelassen werden sollte, Mozart in der Symphonie da. Dies thut sich vor Allem in der Mannigfaltigkeit des Inhalts kund. Fassen wir schnell drei seiner vorragenden Werke zusammen, die Gmoll-Symphonie, die aus Esdur, den sogenannten Schwanengesang, und die aus Cdur mit der sogenannten Fuge: so blicken wir wirklich in drei verschiedne Werke, nicht blos in drei Ausdrücke für denselben Inhalt. Ein unruhig bewegtes, zartbesaitetes Gemüth ergießt in dieser Gmoll-Symphonie fast mädchenhaft aufgeregt seine Schmerzen und Aengstigungen und richtet leidenschaftlich sich hoch auf, mit großem Blick weit ausschauend nach Rettung aus all der Bangniß und Beklemmung. Der Bau ist nicht groß, kleingegliedert wie fast überall die mozartische Konstruktion, die Besetzung (nicht Klarinetten, nicht Trompeten und Pauken) entspricht dem, der Satz, z. B. gleich der Anfang, steht oft dem Quartett näher, aber der Lebensodem des Orchesters hebt die Brust; man begreift selbst an diesem kleiner angelegten Werke, wie nahe Beethoven sich diesem jüngsten Vorgänger fühlen mußte. Aehnliches läßt sich von der Esdur-Symphonie sagen, dieser edlen Ansprache des ewig liebevollen Jünglings (denn der blieb Mozart bis an sein Lebensende) der im weihevollen Andante dieses orchestral erfundenen Werks die tiefen Adagio's Beethoven's ankündigt. Der erste Satz der C-Symphonie, klein und klaviermäßig, hat mehr vom Arrangement als vom Orchester Original an sich; dafür rollt der letzte gleich einem mächtig stolzen Strom seine schäumenden Wellen vorüber, ein Stahlbad für entkräftete Nachkommen und Freude allen gesunden Naturen.

Und dennoch fehlt auch diesen Symphonien die ganze Fülle

und Größe der orchestralen Gestaltung; diese mächtigen Gegensätze, in welche Tiefe und Höhe des Orchesters auseinander zu treten haben (das mozart'sche, wie das haydn'sche Orchester liegt meist hoch, neben dem Hell fehlt das Helldunkel und die Mystik der Tiefe) diese große Massenbildung, die zur letzten Entscheidung Saiten und Bläser als zwei Chöre oder Heere gegeneinander führt, die Räumlichkeit weiter Gedanken und gebieterobernder Modulation, — alles das fehlt.

Als ein andrer trat Beethoven auf.

Ihm, seinem früh störrigen, dann stolzen Gemüthe, waren die Einknicke dienerischer Stellung und ihr Einfluß fremd geblieben. Er hatte keine Pflichten und im Grunde keine Neigung, als, sich selbst, das heißt seinen Schöpfungen zu leben. Noch vor wenig Jahren (S. 19) hatten unvergängliche Jugenderinnerungen sein Herz nach der Heimath gezogen. Jetzt, im gekräftigten Bewußtsein seiner Bestimmung, schreibt er (am 16. November 1801) an denselben Jugendfreund, Wegeler: „Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen. Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt jetzt erst an; war ich nicht immer ein siecher Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu, und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern, als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß, als sonst..... O es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht dafür gemacht!"

Mit solchem Bewußtsein war er in sein tausendfach Leben getreten.

Von Rücksichtnahme auf das Gefallen oder Vermögen des Publikums, überhaupt von Rücksichten, die der ihm gesetzten Aufgabe fremd, konnte bei ihm keine Rede sein. Aus späterer Zeit ist, in

Bezug auf die zweite und dritte Ouvertüre zu Leonore, ein Wort von ihm in seinen Konversationsbüchern bewahrt worden, das ihm erweislich vor und nachher Losungswort gewesen. Ein Freund spricht aus: „Der Künstler soll frei schaffen, nur dem Geiste seiner Zeit nachgeben und Herrscher über die Materie sein; nur unter solchen Bedingungen werden wahre Kunstwerke ans Licht treten;" — in der That, Beethoven gegenüber ein doppelt seltsam Wort. Beethoven, die ersten Worte zunächst im Sinne haltend, antwortet: „Einverstanden! — aber dem Geist seiner Zeit nicht nachgeben! sonst ist es mit aller Originalität aus .... Hätte ich sie (die beiden Ouvertüren) im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, so hätte man sie gewiß sogleich verstanden, wie z. B. den Sturm von Rotzeluch. Aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man daran denkt." Hier vernimmt man den durchaus seiner Aufgabe getreuen Künstler, dem es nur um sie zu thun ist, weder um das Begehr der Welt, noch um das für so Viele verführerische Interesse des Künstlers, neu oder originell zu erscheinen.

Eben so wenig kann Nachgiebigkeit gegen die zeitlich vorhandne Technik statthaben; von Anfang an bis zu dieser Stunde haben ihm die „Klaviermeister" diese Rücksichtlosigkeit nicht verziehn und seine Werke unspielbar oder unklaviermäßig genannt, weil sie allerdings Aufgaben stellten, zu denen kein Etüdenheft hinanreicht. Wenn im Anfang der Laufbahn die Frage aufgeworfen wurde, ob dies oder jenes ausführbar sei? so war es Fürst Lichnowsky — dessen sei stets in Ehren gedacht! — der wackre Schüler Mozarts, der zuerst dafür sprach und sich als geschickter Spieler bestrebte, den thatsächlichen Beweis zu führen. Wie selbständig auch Beethoven gewesen, der treue Beistand muß ihm wohlgethan und ihn bestärkt haben.

So trat Beethoven an seine Werke. Die Jugend- und sonstigen kleinen Werke bei Seite gestellt, ist keins aufzufinden, das er

nicht mit ernstlicher Hinwendung begonnen und mit gleicher Sorgfalt vollendet hätte, wenngleich ihm so wenig als sonst jemandem Alles hat gelingen sollen. Jedem ist in seinem Wesen selber eine Schranke gesetzt.

Das erste Werk auf der Künstlerbahn nach der Periode der kleinen Arbeiten sind jene bereits erwähnten

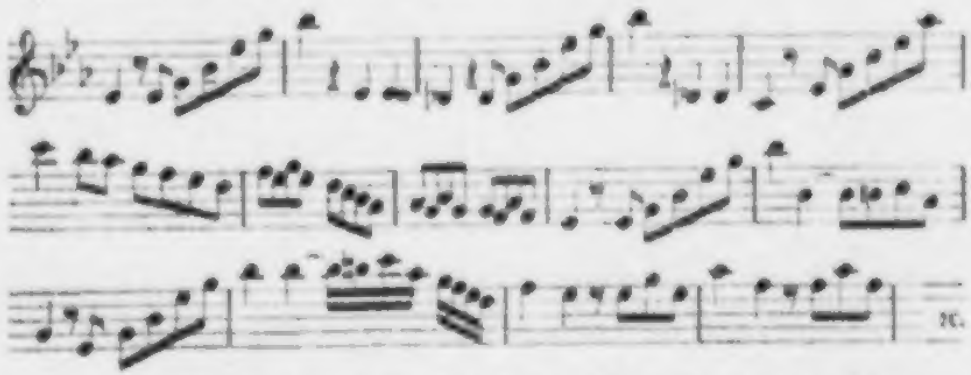
Drei Trios für Piano, Violin und Violoncell

als Opus 1. bezeichnet, im Jahre 1795 herausgegeben.

Angeregt sind diese Trio's durch die Trio's und Quatuors Haydns und Mozarts, in denen sich dem Klavier Violin und Violoncell, in den Quatuors noch die Bratsche zugesellt. Der Verein von zwei oder mehr Solo-Instrumenten mit dem Klavier hat von jeher auf die Musiker, besonders auf die Deutschen, einen besondern Reiz geübt. Das Klavier bietet einen festen, schon in sich selber vielkräftigen Körper als Anhalt des Ganzen; der Zutritt der andern Instrumente gewährt reichere und freiere Entwickelung der verschiednen Stimmen, die sich, in den Händen von drei oder vier Ausführenden, leichter und selbständiger ergeben, durch die verschiedne Weise der Instrumente klarer unterscheiden. Es ist hiermit eine Gestaltung gewonnen, die zwischen dem Klavier- und Orchestersatze gleichsam die Mitte hält, über das Vermögen des Klaviers — wenigstens äußerlich genommen! — hinausreicht und sich an der Verbindung und dem Einverständniß weniger Ausübender genügen läßt. Nur ein bedenklicher Umstand liegt in solchem Verband, und gerade er scheint nicht immer klar genug in das Bewußtsein getreten zu sein: das ist die innerliche Unvereinbarkeit des Klaviers als selbständigen, gleichberechtigten Organs mit andern Instrumenten. Die Saiteninstrumente, die Bläser untereinander stehen gleichartig oder in den nächsten Verwandtschaften und Beziehungen, jeder Chor als einiger Organismus, zu einander; auch Saiten und Bläser sind an Schallfülle und Haltbarkeit des einzelnen Tons, im Vermögen, die Töne schwellen und schwinden zu lassen und zu melodischer Einheit zusammenzuschmelzen, gleichartig genug ausge-

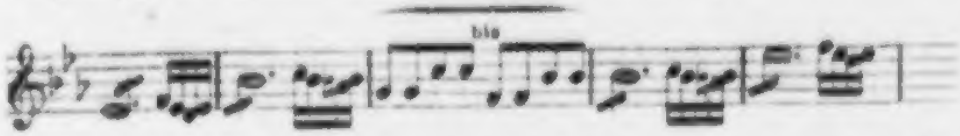
ſtattet. Das Klavier, jedem der Saiten- und Blas-Inſtrumente überlegen durch Umfang und die Fähigkeit, Mehrſtimmigkeit faſt unbeſchränkt darzuſtellen, entbehrt des Vermögens, einen Ton auszuhalten, anſchwellen und nach eignem Maaße des Spielenden abnehmen zu laſſen, gleich den Saiteninſtrumenten einen Ton in den andern durch Erhöhung und Vertiefung hinüberzubringen, die Töne zu einer Melodie wahrhaft zuſammenzubinden. Nur wenn man es ausſchließlich als Begleitung verwenden wollte, würde dieſer Mangel, damit aber auch der größte Reiz der Kompoſition beſeitigt ſein.

Dieſer Reiz beruht eben auf dem leichten Spiel verſchiedenartiger Kräfte mit und gegen einander, anmuthig und frei zu einem Ganzen vereint. Der mannigfaltig geflochtene, wechſelvolle Sonaten-Inhalt iſt der Faden, den dieſe verſchiedenen muſikaliſchen Perſonen, die man Violin u. ſ. w. nennt, wechſelnd einander abnehmen, oder vereint weiter ſpinnen, indem jede nach freiem Belieben und gegenſeitigem Gewährenlaſſen aus der Folge der Sätze ſich aneignet, was ſie eben anmuthet. Daher kann man den Inhalt ſolcher Tonwerke allenfalls in einer einzigen Stimme zuſammenfaſſen, z. B. den des erſten Trio's von Beethoven ſo, —



und wird natürlich ſehr viel einbüßen, aber doch einen zuſammenhängenden Umriß des geſammten Inhalts gewinnen. Wie bedeutſam dieſe Vertheilung des Inhalts unter die Stimmen ſich von eigentlicher Polyphonie unterſcheidet, kann man ſich gleich an der Unmöglichkeit anſchaulich machen, wahrhaft polyphone Sätze gleich

falls in einer einzigen Stimme zuſammenzufaſſen; gleich die erſten Schritte, z. B. an der Ouvertüre zur Zauberflöte,



beweiſen es. Es iſt, — könnte man ſagen, wenn es geſtattet iſt, Dichteriſches mit alltäglicher Lebensbewegung zuſammenzuhalten, — ein Unterſchied, wie zwiſchen dem ſtets anregenden, nirgends haftenden Ergehn und Geplauder oder den dichteriſchen Spielen geiſtvoller Perſönlichkeiten und der gründlichen Erörterung ſtreitender und zuletzt doch einiger Parteien. Aber jenes Ergehn iſt der gehaltvolle Verkehr bedeutender, iſt, wenn auch nur Hinundwiderreden, anmuthige, ſinnige Cauſerie angeregter und vielfach erhobner, einander ſteigernder Perſönlichkeiten; und es kann zu den tiefern Erörterungen der Polyphonie hinüberführen; wer vermag der geiſtigen Bewegung Gränzen zu ziehn? In ſolchem Sinne treten die vorbeethovenſchen Werke dieſer Gattung auf; ihnen ſchließt er ſich eine zeitlang an, bis er auch hier auf höhere Bahn geführt werden ſollte.

Die Trio's Op. 1. gehören dem ältern Standpunkt' an; Beethoven tritt mit ihnen neben Haydn und Mozart. Aber ſchon drängt ihn ſein energiſch ſtrebender Sinn vorwärts; er kann nicht tändeln wie Haydn, wenigſtens nicht lange mit Befriedigung; ſo genügt ihm auch nicht jenes geniale Dahinſchweben, das in Mozarts vielbewegtem und vielbeſchäftigtem Leben gleichſam Vorbild und Vorzeichen ſeines frühen Entſchwebens aus unſrer Mitte war. Er, der ſeine wahre Laufbahn mit fünfundzwanzig Jahren als Mann antrat und die frühere Zeit ungeſtört zur Rüſtung und Sammlung verwandt hatte, konnte ſich im Feſthalten und Ausprägen deſſen, was ſein Geiſt einmal ergriffen, nicht leicht genugthun. Daher werden ſeine Gedanken motivfeſter und ſeine Sätze, beſonders die Hauptſätze, voller und weiter; er hat eben mehr zu ſagen: nicht eine Vielheit von Gedanken, ſondern ein Mehreres von dem Einen, das ihn erfüllt. Daher

greifen ſeine Modulationen weiter aus, er braucht mehr Raum; daher endlich ſtellt ſich die Zahl ſeiner Sätze regelmäßig auf vier (Allegro, Adagio, Menuett oder Scherzo, Finale) während die Vorgänger oft an dreien genug haben.

Schon das erſte Trio (Esdur), von dem oben der Anfang ſkizzirt iſt, baut ſich aus feſten ausgetragenen Sätzen ſicher und behaglich auf. Es iſt ein muthig Ergehn im erſten Satze, aufgeweckt und rüſtig ſpielen die Stimmen miteinander, keine tiefere Erregung oder Ergriffenheit miſcht ſich verdunkelnd in das heitre Leben, das im zweiten Theil in freier weiter Modulation weithin (Cmoll, Asdur, Bmoll, Gesdur, Desdur, Fmoll, Bdur) hinauslebt, nirgends hingeriſſen oder in das Ungewiſſe hinausſchweifend. Nach dem edelſinnigen Adagio cantabile folgt ein Scherzo, — das erſte in der Muſikliteratur *) — und dann das Finale, in deſſen Motiv

die ſchalkhafteſte der Grazien ſich wiegt und mit Kinderlächeln uns jede Falte von der Stirn hinwegſcherzt. Man fühlt ſich leichtblütig, blickt frei hinaus gleich dem friſchen Jüngling, der munter und unbekümmert in die Welt hinauszieht durch morgendlich erquickte Fluren, von zwitſchernden Vögeln umflattert.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Scherzo. Haydn (und nach ſeinem Beiſpiele Mozart) hatte dem Quartett und der Symphonie die Menuett eingefügt. Beethoven hat dieſe Vierzahl von Sätzen nicht nur häufiger angewendet, er hat auch an der Stelle der Menuett (oder ſogar im Verein mit ihr, wenngleich natürlich nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge) ein neues Gebilde

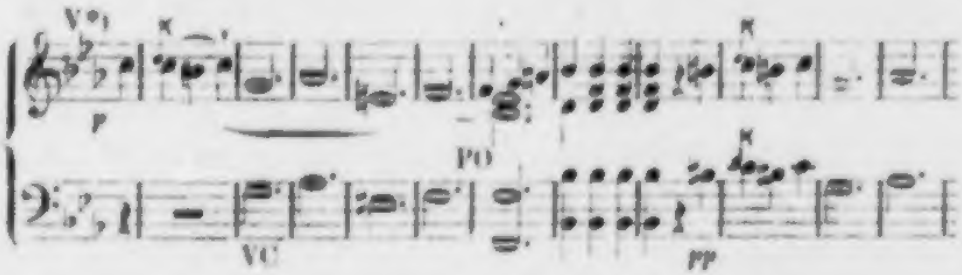
*) Abgeſehn von den früher erwähnten Erſtlingen.

eingeführt, das Scherzo. Welche Bedeutung hat die Drei- und Vierzahl der Sätze?

Ursprünglich liegt nur die Absicht der Mannigfaltigkeit zum Grunde. Sobald man nicht bei einem einzigen Satze stehn bleiben will, liegt dieser ganz äußerlichen Absicht gemäß die Gegenstellung eines bewegtern und langsamern Satzes nahe; dies sehen wir in der Verbindung eines lebhaften Satzes mit einer langsamer bewegten Einleitung verwirklicht. Soll mit dem lebhaften Satze begonnen werden, so folgt derselben Absicht gemäß der langsame nach. Da man aber nicht mit verminderter Lebhaftigkeit schließen will, so wird entweder der erste Satz wiederholt, oder ein neuer lebhafter als Finale gebracht; das Erstere ist die altitalische Arienform, die man sich unter Andern aus Grauns Tod Jesu veranschaulichen kann, das Andre ist die Form der altitalischen Symphonie, die Anfangs (von den Scarlatti) den Opern zur Eröffnung diente, dann (unter Sammartini's Händen) als selbständiges Werk hervortrat. Daß Haydn noch den vierten Satz, die Menuett, beifügte, hatte keinen tiefern Zweck, als mannigfaltigere Unterhaltung, gleichsam Erholung von dem Ernst und der tiefern Wirkung des Adagio. Beiläufig war Haydn Meister im Menuettsatz, oder vielmehr Schöpfer desselben, wie er von ihm bis Beethoven verstanden wurde. Nicht einmal neu kann man diese Erweiterung nennen, da schon früher die Suiten, z. B. eines Bach und Händel, später die Kollationen und Serenaten, deren noch Mozart geschrieben, 8, 11 und mehr verschiedene Sätze zu einem Ganzen aneinandergereiht haben.

Beethoven schaute schon früh nach andern Zielen aus, indem er Anfangs bisweilen, später vorherrschend das Scherzo an die Stelle der Menuett setzte; der Satz sollte also Bedeutung, und zwar wechselnde erhalten. Schon das erste Scherzo, (das des ersten

Trio's) tritt launig bis zur Eigenwilligkeit aus der Hand seines Bildners; ihm ist die Tonart Esdur bestimmt, und so,



vielleicht in C, dann nach F, nach B u. s. w., erst Takt 14 nach Es gewendet, hebt es an. Mag es einstweilen als bloße Laune, Fremdheit gelten; später wird sich uns mehr verrathen.

Das zweite Trio steht auf gleicher Linie, wenngleich als der schwächere, vielleicht erstgeborne Bruder.

Im dritten Trio dagegen, Cmoll (es ist das von Haydn unrathsam befundne) richtet sich ein ernster Geist in schmerzlicher Erregung auf, arbeitet sich besonders im Hauptsatze sehr stetig und beharrlich hervor, bedingt entschiednere, kühnere Modulation. Im Andante greift Beethoven zum erstenmal in seinen größern Werken, übrigens nach dem Vorgange Mozart's und Haydn's, zu der ihn von Jugend auf anheimelnden Variationenform. Weder im ersten Satze noch in diesem ist der ernste Drang des Anfangs durchweg festgehalten; Jugend kann nicht lange leiden und ringen. Die dralle Menuett in ihrer verschlossnen Sinnesweise mahnt noch daran, während das Trio sich sorglos darüber wegsetzt. Auch das Finale sucht die erste Stimmung zurückzurufen; der Schluß, Cdur pianissimo, hat etwas von „Wolkendunst und Nebelflor."

Merkenswerth kehrt in diesem Finale die haydn'sche, von Mozart bereits verlassne Weise der Sonatenform wieder, die nach der Wegwendung vom Hauptsatz und Hauptton in die Tonart des Sei-

*) V heißt Violin, VC Violoncell, PO Pianoforte.

tenſatzes hier erſt nochmals den Hauptſatz bringt oder anregt und dann erſt zum Seitenſatz übergeht. Der Hauptgedanke kam dadurch zu feſterer Einprägung, aber der Gegenſatz verlor an Schärfe, weil die Tonart des Seitenſatzes ſchon vor deſſen Eintritte verwendet war.

Geſellen wir dieſem erſten Werke zwei andre:

Trio für Pianoforte, Klarinette (oder Violin) und Violoncell, Op. 11.

und

Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, Op. 16.

wegen des verwandten Standpunkts mit jenem bei.

Das **Trio**, aus dem Jahre 1799, deutet auf einen Fortſchritt, die Partien des erſten Satzes greifen ſchärfer in einander, das Ganze, munter, kräftig, ſcheint energiſcher geführt, das Adagio läßt vielleicht die innere Einheit mit dem erſten Satze lebhafter empfinden; der Standpunkt im Ganzen und beſonders im Finale (Allegretto mit Variationen) iſt, wie geſagt, der der Trio's.

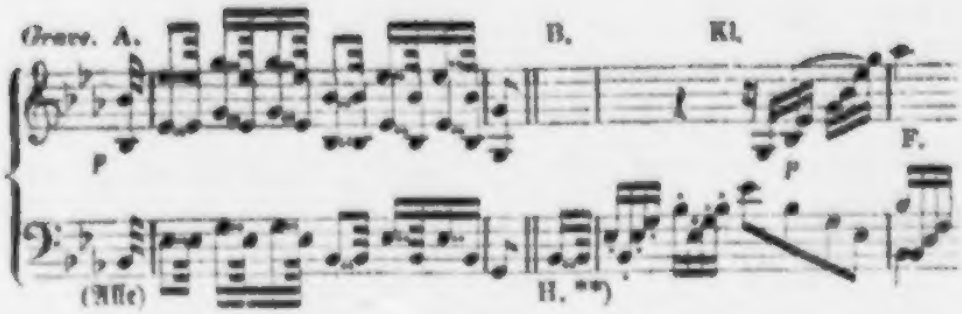
Das **Quintett**, aus dem Jahr 1801, erhält durch die Wahl der Blasinſtrumente tiefere Färbung; es zeigt ſich darin vor Allem, mit welcher Beſtimmtheit der Meiſter die Natur der Inſtrumente auffaßte, in denen ſein Geiſt zur Erſcheinung kommen ſollte. Man hat dieſes Werk an andern für andre Inſtrumente gemeſſen und es geringer befinden wollen. Solches Meſſen iſt ein mißlich Unternehmen, doppelt unausführbar, wenn Verſchiedenartiges gegen einander abgewogen werden ſoll. Nicht das iſt die Frage: ob irgend ein Werk reichern oder tiefern Inhalt habe, als das Quintett mit Bläſern, ſondern: ob dieſes Werk ſeiner Beſtimmung gemäß ſei; und da kann die Antwort nicht zweifelhaft bleiben.

Die Bläſer mit ihrer Klangfülle, mit dem Schwellen und Verhauchen ihrer Töne, Klarinette und Horn, — Naturhorn! von den eunuchiſchen Ventilinſtrumenten war noch keine Rede, — mit

ihrer Neigung zu akkordiſcher Bewegung, an der die andern Inſtrumente ſo gern oder doch ohne Schwierigkeit theilnehmen: das beſtimmt ſogleich den Karakter des Ganzen; denn dies hatte Beethoven früh mit Haydn gemein, daß nicht Er ſpricht, wie Er will, ſondern daß ſein Geiſt in das Inſtrument hineingeht und, in ihm verkörpert, als ein neues Weſen ſich austönt. Es iſt das einer von den künſtleriſchen Grundſätzen, die leichter erkannt als ausgeübt werden. In der Poeſie iſt es Shakeſpeare allein, dem die Ausübung auf das Höchſte gelungen; Goethe hat im Streben nach dieſem Aufgehn in ſeine Perſonen jenes ſonnhelle Auge gewonnen, in dem, als in einem Welt-Spiegel, das Daſein um ihn her „doppeltleuchtend" wiederkehrt, aber er hat dabei den Enthuſiasmus für die weltbewegenden Ideen, die Leidenſchaft und Parteinahme für jene Konflikte, die das Weltleben ausmachen, eingebüßt; Schiller iſt davon durchglüht und eben dadurch der ewige Liebling deutſcher Jugend geworden, aber er iſt ewig er ſelber geblieben. In der Muſik ſtehen die beiden, Haydn und Beethoven, unerreicht in dieſer Eigenſchaft da; Haydn tritt in die Mitte ſeines Inſtrumentenchors und läßt ſie, der göttliche Muſikant*), der freundliche Wohlthäter der Menſchen im Staub' ihres lechzenden Daſeins, muſiziren, wie ihrer jedem gegeben; Beethoven ruft ſie auf zu Heldenzügen in das Reich der Idee, dem Ziele zu, „was er fühlt, aber (S. 108) nicht beſchreiben kann." Dazu probt er im Quintett gleichſam die Kräfte, und das iſt das tiefere Intereſſe, das uns daran bleibt, wenn ſein anmuthig Spiel vorübergewebt iſt, um andern und tiefern Vorſtellungen Raum zu geben.

Jene Natur der Bläſer aber iſt überall maaßgebend in dieſem Probeſtück, vom erſten Auftritt der Einleitung (A) und der erſten Auseinanderſetzung der handelnden Perſonen (B) an,

*) So mußt' er ſchon in der „Muſik des neunzehnten Jahrhunderts" genannt werden.



durch alle drei Sätze der Kompoſition; denn es ſind nur drei nöthig befunden worden; in einer Menuett wären die ſchlagfertigern Saiten vermißt worden, zum Scherzo wären ſie, oder das Orcheſter, oder das Klavier allein beſſer aufgelegt geweſen. Das Klavier, das Alles am Beſten denken, wenn auch nicht blühend in Fleiſch und Blut verwandeln kann, nimmt an Allem Theil und ergänzt mit ſeinen leicht gehandhabten Tonmaſſen und ſeiner Beweglichkeit, was den vier Bläſern eben in dieſer Eigenſchaft nicht gegeben iſt; daher finden wir es durchweg in wohlgefälliger Spielfülle ergoſſen; es macht ſich überallhin geltend, da es im Einzelnen von jedem der Bläſer überboten wird, und iſt daher die herrſchende Perſönlichkeit.

Beethoven ſelbſt hat es natürlich nicht anders empfunden. „Er ſpielte (erzählt Ries als Augenzeuge) ſein Klavierquintett mit Blaseinſtrumenten bei'm Fürſten Lobkowitz; der berühmte Hoboiſt Ram von München begleitete. Im letzten Allegro iſt einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derſelben fing Beethoven auf einmal an zu fantaſiren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt ſich und die Andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Dieſe waren ungehalten und Herr Ram ſogar ſehr aufgebracht. Wirklich ſah es poſſierlich aus, wenn dieſe Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Inſtrumente unaufhörlich an den Mund ſetzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war

*) H. bedeute: Horn, Kl. Klarinette, F. Fagott.

Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt."

In der Natur des Klaviers, im Uebergewicht der Menge seiner Mittel ist es übrigens begründet, daß es im Verband mit andern Instrumenten stets am meisten beschäftigt wird, den andern mit dem aushilft, was ihnen versagt ist, sie auf sei[illegible]r Fülle trägt, ihren Gesang schonend und hebend begleitet, dann aber auch mit ihnen wetteifert, mit seiner Spielfülle, mit seinen verstärkten Melodien gegen sie ringt, gleichsam der allseitige Geist gegen die Spezialitäten. Dem sinnigen Tonkünstler und Hörer hat es aber noch eine höhere Bedeutung vor den andern einzelnen Instrumenten voraus. Diese geben, was sie können, vollständig her und sind eben in ihrer Einseitigkeit vollkommen abgeschlossene fertige Wesen, deren Ansprache wir aufnehmen, ohne noch etwas zu begehren. Das Klavier dagegen kann, was es eigentlich will, und nach dem allgemeinen Musiksinn sollte, nie vollständig austönen; seinen Tönen fehlt Dauer und quellendes Leben, seinen Melodieen Zusammenhalt und Schmelz. Hiermit aber weckt es die Fantasie, regt zur geistigen Erfüllung und Ergänzung an und weiset in das Reich des Ideals. Das Klavier, das nichts als das materiell Hörbare giebt, oder der Hörer, der darüber nicht hinauskommt, sie sind beide von diesem eigentlichen Leben in der Kunst so weit entfernt, wie Prosa von Poesie.

Deßhalb ist das Klavier auch das ideale Instrument. Es ist das Instrument Beethovens mehr, wie irgend eines andern Künstlers. Ihm, und zwar ihm allein, frei von dem Zutritt andrer Organe, hat er in Ueberfülle seine geheimsten Gedanken anvertraut. Daher tritt er nicht ohne seine Hülfe die Laufbahn an und führt der erste Schritt vorwärts ihn sogleich dahin, es allein zu berufen. Es ist Alles, auch das an sich minder Wichtige, verbedeutend für seine Bahn und ihr Ziel; und eben hierin scheint der Antheil an seinem sonst so einfachen Lebenslaufe die tiefere Befriedigung suchen

zu müſſen, daß folgerichtigſter Fortſchritt, innerlich unbedingte Nothwendigkeit ſich dem eindringenden Blicke klar darlegen.

Auch das iſt daher zu bemerken, daß dieſe Trio's und Quintuors, die genannten und was ſich ihnen anſchließt, den Künſtler zum Obligat-Schreiben, zu dem Verband frei und ſelbſtändig geführter Stimmen hingeleitet haben, — oder vielmehr: daß ſeine Geiſtesrichtung ihn mit Nothwendigkeit zu dieſer Geſtaltung hingewieſen hat (daß er nach ſeinem humoriſtiſchen, aber ganz treffenden Ausdrucke mit einem obligaten Accompagnement geboren war) weil er überall, das heißt: in jeder Stimme, Ströme des Lebens entdeckte, die er frei und fröhlich miteinander gewähren ließ. Es beſtätigt ſich hier das S. 27 Ausgeſprochne: nicht Albrechtsberger's trockner Kontrapunkt — wohlverſtanden, Albrechtberger mit ſeiner alten Lehrweiſe war trocken, nicht der Kontrapunkt, — ſondern Haydn's und Mozart's jugendlich blühende Vorbilder haben Beethoven den erſten beſtärkenden Fingerzeig gegeben auf die Bahn, zu der er ſchon in Bonn hingewieſen und durch ſeine Natur beſtimmt war. Wie dieſe Spiele der Stimmen ihn vorbereiteten zu der wahren Dramatik der Polyphonie, welchen Mächten er da zugelenkt wurde, wird ſich ſpäter Schritt für Schritt erhellen.

Jener erſte Schritt vorwärts auf der Bahn führte zunächſt von den Trio's Op. 1. zu den

Drei Sonaten für Piano, Op. 2.

die, 1795 erſchienen, Haydn gewidmet wurden. Er ſtellte ſich mit denſelben neben ſeine großen Vorgänger, an deren Mark er ſich genährt hatte; daß er damit nicht Gleiches, etwas beſſer oder ſchlechter, ſondern Tieferes begann, ſollte ſpäter erſt ganz klar werden, deutete ſich aber ſchon im Beginn, in jenen drei kleinen, jetzt aller Welt bekannten Sonaten an. Es ſoll nicht mehr davon die Rede ſein, daß das Inſtrument zu voller Geltung, zu ſaftigem Leben kam, ohne hemmende Rückſicht. Ein tieferer Sinn trat in dieſen

Werken, gleich in der ersten Sonate, in das Leben; er wird keineswegs blos empfunden, sondern kann zu hellem Bewußtsein gebracht werden.

In dieser ersten Sonate, Fmoll, lebt und webt ein ganz bestimmter Zustand menschlichen Daseins, ein fast mädchenhaft zarter, verschüchterter aber in seinem Grund' edler Sinn; der spricht sich gleich im ersten Satze, gleich im Thema aus. Die Melodie hebt sich von der unbestimmten*) Quinte leisen, gemessenen Schrittes durch den Mollakkord bis zur bestimmenden Terz und zittert zurück

*) Die Quinte ist in der Entwickelung des Tonsystems der erste neue Ton, nachdem die ersten Tonverhältnisse 1 : 2 : 4 : 8 .... nichts als den Urton mit seinen Verjüngungen (Oktaven) gegeben haben: C : c : c : c .... Wohin dieser Neuton führen, ob er weiter führen wird, steht vorerst dahin, er ist das Neue, Fremde, Unbestimmte. In der Harmonie tritt er eben so unbestimmt zum Grundton, beide setzen noch nicht einmal fest, ob die Harmonie dem Dur- oder Mollgeschlecht angehören werde; in c — g ist weder Dur noch Moll ausgesprochen.

Erst die Terz bringt hier Entscheidung, durch sie wird die bestimmungsleere Quinte, c — g z. B., entweder Durakkord (c — e — g) oder Mollakkord (c — es — g) und damit erst der Unterschied der Geschlechter begründet; sie ist das bestimmende Intervall, hat den Karakter der Bestimmtheit. Der Durakkord aber stellt sich aus den nächstzusammengehörigen Tonverhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 (oder kürzer gefaßt 4 : 5 : 6) zusammen, er ist der von der Natur gegebene Urakkord.

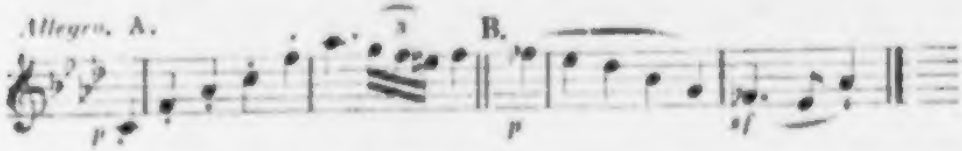
Tritt zu diesen Verhältnissen das nächstfolgende der arithmetischen Progression, 6 : 7, so erscheint die Septime, zu c — e — g das b und bildet den Dominant-Akkord. Welche Bedeutung dieser Akkord hat, wie er die harmonische Verdichtung der in Bewegung gesetzten Tonleiter (in ihrer Spannung von Tonika zu Tonika, c : c ist sie gehalten oder gefesselt) ist

g a h c d e f
g h d f

und warum er in künstlerischer Anwendung in sich keine Befriedigung hat, sondern das Verlangen, nach einem andern Akkorde sich zu bewegen (sich aufzulösen) kann in der Kompositionslehre gelesen werden. Was das unbefangne Gefühl erräth und das irregewordne bezweifelt, kann dem Nachdenken gründlicher und vollständiger nachgewiesen werden, als man im Allgemeinen anzunehmen beliebt.

Bei Gelegenheit dieser allerdings noch nicht ausreichenden Erörterung bittet der Verfasser ein für allemal, vorauszusetzen: daß seine Aeußerungen, wenngleich

auf den Grundton; aber dieſe Terz iſt die kleine, die den getrübten Mollakkord zeichnet. Zum zweitenmal hebt ſich die Melodie von der Quinte zur verlangenden Septime, dem Ausdrucke weicher Sehnſucht im Dominantakkorde, wendet ſich wie rathlos her und hin und ſinkt von noch höherer Stufe, auf der ſie geweilt, zu unbefriedigendem Halbſchluſſe zurück, hiermit den Vorderſatz (S. 89) einer Periode zeichnend, deren Nachſatz Abſchluß und Befriedigung erwarten läßt. Der Nachſatz bringt das erſte Motiv (A)



im Baß (in einer andern Stimme alſo und in einer tiefern und ernſtern) und in einer andern Tonart, im kältern Cmoll, wieder. Aber auch der Zweifel kehrt wieder, nichts ſetzt ſich feſt, aus dem unvollendeten Nachſatze ſelbſt wendet ſich der Geſang, ſchüchterner, beredſamer Bitte voll, nach Asdur, auf deſſen Dominantakkord (er iſt vielmehr zum ſchmerzlicher verlangenden kleinen Nonenakkord geworden, es — g — b — des zu es — g — b — des .... und .... fes) zum Seitenſatze.

Was iſt der Seitenſatz? — Früher haben wir in ihm nichts als einen andern Satz erkannt, der dem Hauptſatze zur Abwechſelung nachfolgt. Hier zeigt ſich zum erſtenmal eine tiefere Bedeutung. Der Seitenſatz tritt in voller Einheit mit dem Hauptſatz, und dennoch, wie eben bei B ſein Motiv zeigt, im Gegenſatz zu ihm auf, er iſt für das Gefühl und für künſtleriſche Erkenntniß, was für die Reflexion die andre Seite des Gegenſtandes oder Zuſtandes, der durchlebt oder betrachtet wird. Hier iſt kein Spiel mit

---

der Nachweis meiſt unvollſtändig oder gar nicht gegeben werden kann, nichts weniger als willkührliche Fantaſiebilder ſein wollen, ſondern, nach hingebender und lebenslänglich geübter Auffaſſung des Gegenſtandes durch das Gefühl, die Prüfung des erkennenden höhern Bewußtſeins durchgangen ſind. Dies war wenigſtens, — wie oft er auch geirrt haben mag, — ſein gewiſſenhaftes Streben.

Tongebilden oder Empfindniſſen, ſondern ein einig Erlebniß, und in dieſer Einigkeit, in dieſem Beharren und Durchdringen ein tiefer durchdrungnes. Dreimal tritt dieſer Gedanke B heran, ehe das grundgeſunde, wenngleich zartbeſaitete Gemüth ſich zu ſchüchternem, dann weiterdringendem Vorſchritte hat kräftigen können, hoch emporſtrebend, mit Anmuth — nicht bedenkenfrei, nicht ohne Rückgedanken — ſich gleichſam beugend und freier, faſt freudig noch einmal unterwerfend. „Muß es ſein, nun, ſo geſchehʼ es!“ ſcheint dann der Schlußſatz zu ſagen.

Der zweite Theil kehrt zum erſten Gedanken (eben A) zurück, der in Dur (A dur) geſänftigt, beſſender emporſtrebt; aber nicht er, jener niedergewandte zweite Satz (der Seitenſatz B) dringt vor, gräbt ſich im dumpfen B moll (Unterdominante, geſunkene Stimmung) im feſtigen C moll ein, wird noch ernſter vom Baſſe durchdacht. In ſchwankender Synkopenbewegung führt dieſe Stimme auf den Orgelpunkt und zum dritten Theile, der mit verſtärktem Schlußſatze ganz beſtimmt ſchließt, aber nicht getröſtet, nicht erhoben entläßt.

Das Adagio iſt ein kindlich Gebet. Es tröſtet, wenn es auch nicht Erhörung findet, ſondern (im Seitenſatze) die frühere Bangigkeit nicht fern halten kann; es bricht ab, leiſe, nicht erhoben. Nach ihm folgt Menuett und Trio.

Was bedeutet die Menuett, oder was unter dieſem Namen oder ſtatt ihrer auftritt, in der Sonate? — Wir haben ſchon S. 114 dieſelbe Frage in andrer Form angeregt. Dort konnten wir uns dabei beruhigen, in ihr einen Zuwachs zuſammengeſetzter Kompoſitionen an Mannigfaltigkeit zu ſehn und jenes erſte Scherze nach ſeinem Inhalte zu bezeichnen. Hier langt dieſe Betrachtung nicht aus. Die Sonate iſt nach ihren äußerlichen Verhältniſſen nicht groß, auch ihr Inhalt, ſoweit wir bis jetzt ſehn, iſt eher klein und fein zu nennen, und bedarf in ſeiner Einfachheit und Einigkeit am Wenigſten mannigfacherer Gliederung. Auch iſt die vorſtehende

Menuett gar keine Menuett. Es ist an der Zeit, tiefer in die Sache zu dringen, wenn auch nicht, sie zu erschöpfen.

Der erste Satz einer Komposition ist ein Lebensakt im Komponisten. Was diesen erfüllt und getrieben, das hat er nun aus seiner Kraftfülle hingestellt; es ist aus ihm geboren, steht ihm als sein Eigen und doch als ein noch nicht Dagewesenes gegenüber, er fühlt selber sich in Zweiheit gleich der Mutter, die ihr Ebenbild zum Erstenmal' glückselig lächelnd auf ihrem Schooß anschaut. Wenn irgend etwas, so muß ein solch Ereigniß geistiger oder leiblicher oder geistleiblicher (Geburt*) den Blick in unser eignes Innere zurückwenden. Diese Einkehr in die eigne Brust, dies sinnige Betrachten seiner selbst, das die Frage „Wer bin Ich?" auf den Lippen trägt, kann nur im stillen Adagio beantwortet werden; in ihm ruht die Seele sabbatlich von ihrer kraftergießenden That. Dann Rückkehr zum Dasein außen, mit frischer Kraft und frischem Muth. Das ist der allgemeine Sinn der Dreitheiligkeit (S. 114) in ihrer höchsten Gestalt, der Verknüpfung dreier Sätze zu einem Ganzen.

Kehren wir noch einmal zum Adagio, zu jenem Moment der Selbstbetrachtung zurück. „Wer bin ich, der ich Dies — geschaffen?" Die Frage muß fortschreiten, weil durch das Vollbringen das Leben und sein Inhalt fortgeschritten ist. „Ich fühle mich einen andern nach diesem lebenserneuenden Moment, — und die Welt um mich? sie tanzt ihren alten Ringelreigen dahin! ich bin ein Andrer und wir sind uns fremd geworden!" Heiter im Wohlgefühl bewiesener Kraft, launig bis zur Neckerei oder Wildheit wird der geheime Zwiespalt, der nicht feindlicher Kampf ist, empfunden; Adagio und Scherzo stehen gegeneinanderüber, wie Herz und Welt. Im Finale strömt oder stürmt das Leben weiter; der Zwiespalt ist überwunden, oder vergessen. So versuchen wir den Sinn der Viertheiligkeit, der Verknüpfung von vier Sätzen zu einem Ganzen, auszusprechen.

*) Musik des neunzehnten Jahrhunderts.

Wie zutreffend die Auffaſſung im Allgemeinen oder für beſondre Tonwerke ſei — oder nicht: wir haben von nun an in den drei oder vier Sätzen vier weſentliche Momente des Kunſtwerks zu erkennen. Daß die hier gegebene Auffaſſung nur Erläuterung deſſen ſein ſoll, was der Geſtaltung zum Grunde liegen mag, nicht bindende Beſtimmung (wer bände den Geiſt?), erhellt ſchon daraus, daß ſowohl Drei- als Viertheiligkeit möglich iſt und daß ſich ſpäter Mehrtheiligkeit und Zweitheiligkeit in gleicher Berechtigung zeigen werden. Auch jene häufigſten Formen können einen ganz andern Inhalt aus der Idee des Ganzen empfangen.

Kehren wir zur Sonate zurück.

Ihr dritter Satz iſt Menuett überſchrieben; nach der Menuett folgt nach bekannter Anlage das Trio und dieſem die Wiederholung der Menuett.

Allein das iſt keine Menuett im Sinne der bisherigen Kompoſitionen; was ſollte ſie wohl im Verlaufe der Seelenzuſtände, die ſich in den erſten Sätzen entwickelt haben? Eben ſo wenig iſt ſie Scherzo, dieſe humoriſtiſche Auseinanderſetzung mit der Welt. Sie ſtrebt an, und ſtrebt empor, und ſeufzt athemlos auf, und ringt vergeblich vorwärts, und ſinkt in zitterndem Weinen dahin. Auch das in weiblichem Muth anmuthig geſchäftige Trio fliegt allzubald entſcheidungslos vorüber.

Da tritt denn, wenn das Glück verſagt, der Muth des Schmerzens und der Zorn einer edlen Seele, im Sturm unwürdigen Leidens, hervor mit dem Recht zum Siege, wenn nicht ſieggekrönt. Glück und Ruhe giebt es in dieſem Sturme nicht. Der Zorn tritt auf, heftigen Fußes, ein flüchtiges Wort hoffender Bitte muß ſich gleich wieder verdüſtern zur hoffnungsloſen Klage, der Schmerz wühlt zornig fort in der Bruſt, — das iſt der zweifpaltige Haupt- und der Seitenſatz einer fünften Rondogeſtalt, — in milderndem Zuſpruch tritt der Schlußſatz herzu und behauptet in Treuen ſich länger, als (verhältnißmäßig!) jemals in irgend einem Werke ge-

ſchehn. Der Geiſt baut die Formen, oder er findet und beſeelt ſie, und modelt ſie nach ſeinem Bedürfniß und Willen.

Nun aber erhebt ſich in hohem Adel, mild und rein, aus aller Noth und Qual des Lebens die Seele zu ihrem Himmel empor, zu dem Anſchaun beglücktern Daſeins als ihr geworden, — das ihr jetzt wird in dieſem verklärenden Augenblicke, der ihr ſagt, weſſen ſie würdig ſei. Und hierin (es iſt der zweite Seitenſatz) ruht ſie beſeligt, lange. Mag dann der Sturm des Lebens unverſöhnlich und unhemmbar daherſauſen!

Nicht um des beſondern Inhalts willen, den wir (gleichviel mit welchem Erfolge) im Worte feſtzuhalten getrachtet, ſondern darum iſt die kleine Sonate merkwürdig, weil in ihr zum erſtenmal eine Folge von Seelen-Stimmungen in pſychologiſcher Entwicklung als ein innerlich Ganzes zum Vorſchein kommt. Ob der Tondichter das voraus beabſichtigt, ob er ſich auch nur im Schaffen oder nachher deſſen ſo klar bewußt geweſen, daß er es hätte mit Worten ausſprechen können? das iſt ganz gleichgültig. Es iſt ſogar höchſt unwahrſcheinlich. Beethoven war karg im Wort und dunkel, abgebrochen im Ausdrucke. Ihm war das höchſte Künſtlerglück beſchieden, unausgeſetzt ſeinen innern Geſichten und ihrer Ausgeſtaltung nachzuhängen; da war kein Raum, über Geſchehenes zu ſinnen bis zur Aufklärung, deren er nicht bedurfte. Selbſt fremde, wenn auch zutreffende Deutung hätte ihn vielleicht angefremdet. Neben all dieſen Fraglichkeiten hebt ſich die große Thatſache jener einheitlichen Idee, die zum erſtenmal ein Inſtrumentalwerk von vier Sätzen durchdringt, als wichtigſtes Ergebniß hervor. Man kann auch ſie anzweifeln, — denn mathematiſch exakter Beweis iſt in dieſen Regionen des innern, verhüllten Lebens allerdings nicht zu geben; allein für das Erſte giebt die ſtetige Motiventwickelung, die Schritt für Schritt jeden Satz bildet und hält, der Auffaſſung äußern Anhalt. Man kann die Deutung von Haupt- und Seitenſatz, die eben gegeben, abweiſen; aber die formelle Verwandtſchaft und

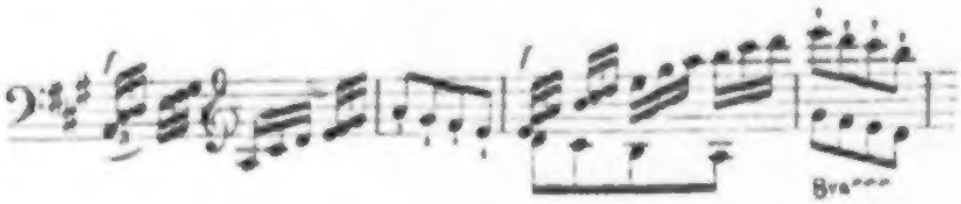
Entwickelung der Motive muß man einräumen. Und ſelbſt jene Deutung beruht auf Gründen, die viel weiter geführt werden könnten, als in der Anmerkung S. 121 angegeben, weſern der Raum dazu hier gewährt werden dürfte. Dann aber wird der weitere Lebenslauf bezeugen, daß die Vorſtellung ſolcher Ideen-Entwickelung in Beethoven gelebt, daß ſie der eigentliche Kern ſeines Lebens geweſen iſt.

Nicht gleiche Einheit und Folgenothwendigkeit dürfte man in der zweiten Sonate, aus A dur, nachzuweiſen vermögen; aber die Einheit der Stimmung, in der ihr Dichter Satz für Satz, Bild für Bild ſchuf, liegt klar am Tage. Wer weiß, ob nicht mehr? —

Merkwürdig iſt vor Allem der erſte Satz. Ein zuckend Leben arbeitet darin, noch verhehlen und zurückgehalten, abgebrochen und unſtät im Ueberfluß und launigen Uebermuth üppig geſunder Jugend; man muß an den „Raptus" denken, der ſo oft den ſtarrköpfigen Rheinländer geneckt. Soviel iſt klar: ein ganz verſchieden Weſen tritt hier und in der F moll-Sonate vor uns, ſchon äußerlich kennbar. Das erſte Motiv wird hingeworfen um ein zweites, beide entgegengeſetzt und doch gleichartig. Beide wiederholen ſich, das erſte ſucht weitere Bahn; da tritt in das abgebrochne Treiben ein dritter Satz hinein voll Ungeſtüm, um alsbald, wie von linder Hand beſchwichtigt, ſich in Ruhe breit hingeſtreckt zu lagern. Das Wechſelſpiel wiederholt ſich und es ſtürzt, als wäre noch nicht genug aufgerüttelt, ungeſtüm bis zur Wildheit ein neuer Satz herbei, um ſich abermals tief in Ruhe zu betten. Dieſer Hauptſatz — denn hier, in der tiefſten Lage auf der Dominante von E ſchließt er — iſt ein wunderlich Ding, unvorherzuſehn von Schritt zu Schritt in ſeiner bunten Zuſammenſtellung, und unerklärlich faſt, wie die fahrige Laune des Jünglings, der noch nicht weiß, wohin er mit ſich ſoll. Aber iſt das nicht Erklärung? Daher fühlt man durch alle äußerlichen Verſchiedenheiten hindurch die innere Einheit und kann ſie nachweiſen; es wird nichts aufgegeben, alles kehrt abgewogen wieder, ordnet ſich

klar in die Ablöſung der drei heftigen und drei ruhigen Sätze; der Wechſel der ſcharfen Gegenſätze zeichnet eben den Karakter. Die Energie dieſer Geſtaltung war nicht in eine einzige Stimme zu faſſen; ſchon im ruhigen Satze treten ſelbſtändige Stimmen zu und gegen einander,

im dritten Satze verfolgen ſich ihrer zwei



nachahmend; auch der Schluß bildet ſich ähnlich dem erſten dieſer Sätze. Von da ſucht eine einzelne Stimme, dann zwei einander ablöſende unſicher den Weg zum Seitenſatze.

Der Seitenſatz wird, als ein andrer und weſentlich zu unterſcheidender, in eine andre Tonart geſtellt; es iſt begreiflich, daß man zuerſt an die nächſtliegende oder nächſtverwandte (in Dur die der Dominante, in Moll die Parallele) denkt. Hier wäre daher Edur zu erwarten geweſen. — Nicht Edur kommt, ſondern in Emoll eine faſt weinerlich reuige Melodie, espressivo überſchrieben, die gar nicht ſchließt, ſondern wiederholend nach Gdur, nach Bdur ſich wendet, — folgt jenem fahrigen Auftreten Reue oder Bangigkeit? — und über Fismoll, nirgends ſicher fußend, nach Emoll, zurückkehrt. Aber der Jugendtrotz iſt nicht gebrochen. Das allererſte Motiv, — es trat zu Anfang ſo

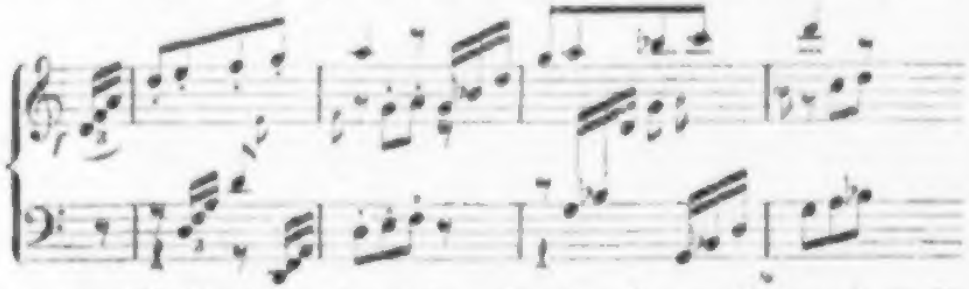
auf, — reißt hinein, führt einen neuen Seitenſatz (nun Edur) triumphirend, aber bald geſtillt, noch einmal hinaufſtürmend und bald wieder fragvoll ſtill herbei; der dritte Satz der Hauptpartie ſchließt ſich an und ſinkt, faſt wie zuvor, in die ſtille Ruhe des beſchwichtigenden Schlußſatzes.

Wem die innerliche oder pſychologiſche Einheit nicht einleuchtet, der knüpfe zuerſt an der formellen an; nur als Fingerzeig weiſen wir auf die Sechszehntel-Triole, die den zweiten Satz der Hauptpartie beginnt, den dritten derſelben und den zweiten der Seitenpartie bildet und in der Wiederholung des zweiten Hauptſatzes fortwirkt.

Die mächtige, kühn und ſättigend ausgebreitete Durcharbeitung des erſten und zweiten Hauptſatzes im zweiten Theile kann über die Bedeutung dieſes Theils bei Beethoven Licht geben. Es iſt da nicht um ein Hin- und Herſetzen, um ein Spiel mit dem ſchon Bekannten zu thun. Die Gedanken werden vor Allem nach ihrer Bedeutung für das Ganze herangezogen; in unſerer Sonate iſt es der erſte Satz der Hauptpartie, der, im erſten Theile nur einmal feſtgeſtellt, gegen das Ende in Erinnerung kam und gleichwohl der bezeichnendſte für den Karakter des Ganzen iſt. Das kommt nun zum Bewußtſein. Sodann aber werden die Sätze zu Wachsthum und innerer Reife gebracht, ändern mit dem Standpunkte wohl gar ihr Ausſehn, geſtalten ſich um, erſchließen neue Beziehungen, für die der erſte feſter gebildete Theil nicht Raum bot. So wird der zweite Theil Sitz des Konflikts; was im erſten vornehmlich nach einander hintrat, ſtellt ſich jetzt ſtreitvoll gegen einander, oder entzündet in ſeinem Innern den Streit, deſſen erſter Funke vielleicht nicht bemerkt worden war.

Unſer zweiter Theil alſo bringt die Erinnerung am Ausgange des erſten zum Durchdringen; der erſte Satz der Hauptpartie tritt auf, nach dem ſtillenden Schluß in Edur und ein Paar nachklingenden Emoll-Akkorden, mit Beſinnungspauſen durchbrochen — in Cdur, mit heller, kalter Entſchiedenheit, dann in breiter Ausführung und im Wechſel von tiefem, hartem Baß und aus der Höhe herabſteigender Oberſtimme im dunklern Asdur, dann im ſchmerzenbangen Fmoll, mit einem Halbſchluß auf C. Man muß bei ſolchen Modulationsſchritten nicht äußerlich rechnen. So gewiß es verſtandes- und naturgemäß iſt, daß der Fortſchritt ſich zunächſt auf das Nächſtliegende richte, ſo gewiß liegt darin keine zwingende Gewalt; warum ſoll dem Komponiſten nicht der Weg nach entlegnern Partien, nicht, wenn es ihn treibt, ein ſcumeſcher „Spaziergang nach Syrakus" freiſtehn? Aber eben ſo grundlos, wie jener eingebildete Schutzwang, iſt die Eitelkeit auf fremde Modulationen; die fernſte iſt eben ſo leicht zu lernen und zu vollbringen, als die nächſte. Nicht Nähe und Ferne, nicht Beſchränkung oder Fülle der Modulation beſtimmen den Werth; es kommt auf die Bedeutung an.

Nachdem jener erſte Satz ſich durchgekämpft hat, — nicht zu ſiegsfrohem Ende, breitet ſich der zweite, herabgeſtimmt nach Fdur, beruhigend weit aus, wendet ſich getrübter nach Dmoll — und hier entzündet ſich an jenem vergeſſenen Funken ſeines Anfangs (man ſehe das drittletzte Beiſpiel) in ſeinem Schooße ſelbſt der Streit, —



der zum Nachdenken und auf dem Orgelpunkte zur Ruhe und zu ſo ſüßem Einwiegen hinführt, wie man in dieſem Satze nicht hätte gewärtig ſein können.

Das folgende Largo führt in der Ueberſchrift den Beinamen appassionato. Gleichwohl iſt nichts von jenen leidenſchaftlichen Zügen und Ausbrüchen ſichtbar, die ſonſt jenen Namen veranlaſſen. Es iſt die tiefe, innere Bewegung, die Beethoven im Werke verräth; der Satz ſelbſt iſt ganz ruhig, ſtill und erhaben, gleich dem Gedanken eines edlen, in ſich zurückgekehrten Jünglings auf nachtſtiller Bahn, der unter dem Sternenhimmel wandelt, im Aufſchaun zu den ewigen Lichtern das Gemüth ſtillt und zu jener Naturandacht emporhebt, die jeder Jüngling ſchon empfunden haben muß und deren Nachklang noch den Greis verjüngt. Feierlich bewegt wandelt leiſen Schrittes der Baß unter der einfachen ſinnigweilenden Melodie dahin, ruht, wenn jugendliche Nebengedanken vernommen ſein wollen, ſchreitet feierlicher, wenn der Geſang ſich in Jugendglut emporhebt. Der Seitenſatz (die Geſtaltung iſt zweite Rondoform) kann in ſeinem Gefühl von Inſichgekehrtſein nicht tief greifen; der große Hauptgedanke füllt die Seele ganz; nach kurzem Abweichen davon kehrt er zurück, in Moll, mit gewaltiger, erſchütternder Erhebung, — als wären Worte, wie Tod und Ewigkeit, in die Bruſt gefallen, — und löſt ſich in weiche Rührung auf.

Von dem reizvollen lockenden Scherze mit dem Trio (Minore), das ſich in wehmüthigen Erinnerungen zu wiegen ſcheint, von dem anmuthigen Finale (hat jener ſüße Schlußklang aus dem zweiten Theile des erſten Satzes hier fortgewirkt?) wäre viel zu ſagen. Nur jene pſychologiſche Einheit mit den erſten Sätzen will nicht einleuchten; die Tonkunſt, wie jede, hat vielerlei Aufgaben zu löſen. Auch von der dritten Sonate muß — wer kann für Alles Raum finden? — geſchwiegen werden.

Dieſem Werke ſteht ein etwas ſpäteres,

Drei Sonaten für Pianoforte, Op. 10,

aus dem Jahre 1799, nahe genug, um ihm gleich angeſchloſſen zu werden.

Von den drei Sonaten ist zunächst die zweite, die liebliche, zu erwähnen, so leicht hingeschrieben, so fließend wie ein Brief aus geistweller und dabei natürlicher Feder; der fragend beginnende Hauptsatz, der edel und sanft aufgerichtete Seitensatz, das Alles stellt sich zu einander, als könnt' es nicht anders sein. Der Schluß des Seitensatzes ist fast tändelnd, wendet sich aber gleich, wie hier ziemte, in das Ernstere zurück, fast in das Trübe, das aber vom spielend heitern Schlußsatze gleich verwischt wird. Natürlich bleibt bei so leichtem Sinne für den zweiten Theil nichts zu sagen; er hält sich an die Schlußformel des ersten Theils (e — g — e), führt sie, weit umher schweifend in freier Laune, mit beweglicher Gegenstimme weiter, läßt zuletzt den Hauptsatz hell in Ddur erklingen und leitet damit zum dritten Theil und zum Ende.

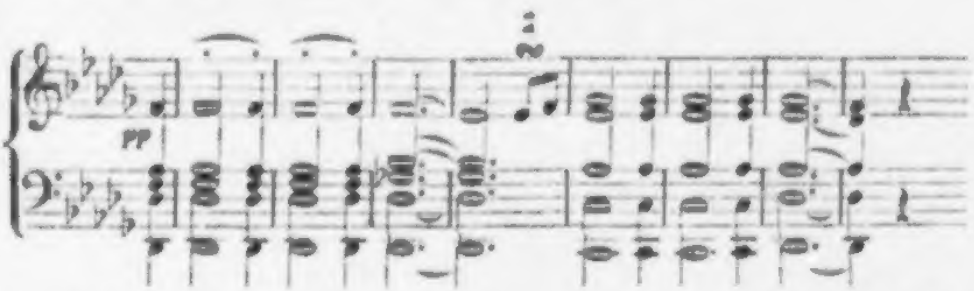
Statt des Adagio folgt jetzt eine Menuett (sie ist Allegretto bezeichnet, fodert aber wohl lebhaftere Bewegung) mit Trio und Wiederholung der Menuett. Noch weniger, wie in der Fmoll-Sonate Op. 2 ist hier an eine wirkliche Menuett zu denken, wie Haydn sie geschaffen, Mozart und oft auch Beethoven sie nach- oder weitergebildet haben. Der Name ist uneigentlich gesetzt, weil die Bewegung nicht die gewöhnliche des zweiten Satzes (Adagio) war, sondern die lebhafte der Menuett oder wohl eine noch lebhaftere. Beethoven selbst scheint das Ungeeignete des Namens empfunden zu haben; er hat das Trio, so bestimmt es nach vollkommnem Abschluß der Menuett selbständig auftritt und abschließt, nicht benannt.

Dieser Satz nun, ein Meisterstück in kleinem Raume, tritt in Fmoll in der Tiefe grüblerisch an, hebt sich, gelind' andringend, zwei Oktaven hoch in die trostvolle Parallele (Asdur), um nur einen trostbittenden Augenblick zu erlangen, nur einen Augenblick zu ruhn. Nach der Wiederholung, die hier bei der Tiefe des Inhalts nicht formeller Gebrauch, sondern mehr wie je Nothwendigkeit ist, schwebt der zweite Theil in ängstlicher Frage und bringt den grüblerischen

Hauptgedanken, aber mild und hell, wie Flötenton, in der Höhe; ſchmerzliche Klänge geleiten wieder hinab, der Schluß im Haupttone wird durch das gefaßte Wort des Schlußſatzes entſchieden.

Nun erſcheint zum erſtenmal jene Beethoven ganz eigne Weiſe, die man ſehr leicht nachäffen, nicht aber nachdichten kann, und die vor ihm gar nicht denkbar war, ſo weit liegt ſie ab von den Zielen und Verſtellungen der Vorgänger. Iſt denn blos in der Melodie, blos in der Bewegung Poeſie? iſt nicht ſchon der Klang, der ruhende Zuſammenklang, auf dem die Seele ruht und ſich beſinnt und in ſich ſchaut, iſt das nicht auch Poeſie? und könnte das nicht die tiefſte Poeſie, wie die heſiodiſche Nacht den Eros, im Schooße tragen?

So ruht hier, in Desdur nach Fmoll, aller äußerlichen Bewegung faſt ganz entrückt, auf einfacher Harmonie



der Geiſt in Stille; nur leiſe hebt er ſich aus der Tiefe in gleichmäßig ſanftem Schwunge des Rhythmus, der ihn wie auf breitem Fittig wiegt, wenig empor, und ruht wieder auf dem Schluß (des erſten Theils) in Asdur. Aber es iſt nicht die Ruhe des Leeren. Der Gedanke (der erſte Theil) wird wiederholt und die Tiefe, auf der er ruht, wird gewieſen; der Baß, die Stimme der Tiefe, ſondert ſich, nachſchlagend, aus der Schallmaſſe. Nun erſt iſt er „Stimme.“ Perſönlichkeit geworden und bewegt ſich in melodiſcher Ausgeſtaltung. Dies war der Gedanke der Tiefe. Sogleich fodert die Höhe gleiches Recht; tiefere Stimmen (Mittellage) führen im zweiten Theile den urſprünglichen Gedanken fort und die hohe Stimme, mild und hoch wie die Flöte im Hauptſatze, ſingt entgegen; die ganze Tonerſcheinung ſcheint in Höhen zu entſchweben, die

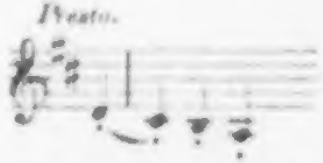
man erſt von der Tiefe aus ermißt und durchempfindet, — und ſenkt ſich wieder zur Tiefe nieder.

Der Hauptſatz kehrt zurück, ſchwankender bewegt. Man muß ſich ein für allemal deutlich machen, daß nicht das Trio, — der Gegenſatz zum Hauptſatz, alſo der Nebengedanke neben der Hauptſache, befriedigenden Schluß gewährt; die cykliſche Form (deren Feierlichkeit die griechiſche Dramatik und Orcheſtik längſt vor unſrer Kunſtblüte wohl gekannt) von außen, das Gewicht der Gedanken im Innern ſtehen dafür ein, mögen auch Ausnahmsfälle ſich geltend machen.

Ein humoriſtiſches, bisweilen faſt ſcurriles Preſtiſſimo ſchließt. Eher kann man dieſes Finale mit dem erſten Satz in Einklang bringen, als den ſinnig tiefen Mittelſatz. Wo iſt er her? — in welcher Faſer des Dichters hat er ſeinen Urſprung? und von da ſich in die Sonate des Jahres 1799 eingeſchlichen? — Vielleicht löſt ſich ſpäter das Räthſel.

Wie könnte man das Jahr überſchreiten, ohne bei der dritten Sonate zu weilen? und wie viel wäre von ihr zu ſagen über das Wenige hinaus, das hier nur Raum finden kann? Nach Sinn und Bedeutſamkeit haben wir hier die erſte große Sonate von Beethoven vor uns, wenn ſie auch nicht ſo genannt iſt, ein Gebild' aus Meiſterhand und Dichtergeiſt.

Schwungvoll wirft ſich Beethoven in den erſten Satz und bildet aus der halben Tonleiter,



wieder und wieder auftauchend, den Hauptſatz, gliedert ihn in Achteln, wiederholt ihn wieder, wie er Anfangs erſchien, in Vierteln mit nachſchlagenden Achteln und führt ihn empor bis zu fis, das, beiläufig geſagt, die Klaviere damals noch nicht hatten. Das un-

geſtüme Gebilde ſcheint ihm nichts weiter zu gewähren; er wirft ſich von jenem fis in die Parallele des Hauptthems, Hmoll, und ſtellt hier eine ganz neue Melodie auf. Hiermit iſt die Einheit der Hauptpartie vollſtändig aufgehoben, nach Tonart und Inhalt.

„Iſt dies ein Fehler?“ — Wer, fragen wir zurück, hat nicht ſchon von „lyriſchen Sprüngen“ vernommen? wem iſt unbekannt, daß im Geiſte manchmal vergeht zwiſchen dem erſten und zweiten ausgeſprochnen Gedanken, das nicht ausgeſprochen, ſondern im Geiſtesflug' übergangen wird? ſo erſcheint der zweite Gedanke zuſammenhanglos, weil der Zuſammenhang unausgeſprochen bleibt. Keine Geiſteswendung konnte Beethoven fremd bleiben.

Aber nun fließt jener zweite Satz der Hauptpartie über und bringt nach der Dominante zum erſten Satz der Seitenpartie, in die Nähe jenes zuvor aufgegebnen Motivs, das jetzt unmerklich wieder zutritt, feſten Fuß faßt, nach einander alle Stimmen erfüllt, zuletzt in weitem Zuge von e bis zum Kontra-A unter triumphirenden Harmonieklängen ſiegreich dahinſchreitet. Ein ſtiller Schlußſatz beruhigt, aber das ſiegreiche Motiv klingt nach, wenn auch nur leiſe, führt zum Anfang zurück, führt zum zweiten Theile, bildet nach dem Schlußſatz einen weitreichenden Anhang zum dritten. So iſt die Anfangs vermißte Einheit energiſch hergeſtellt. Freieſter Sinn und männlichſte Haltung.

Der zweite Satz, Largo e mesto überſchrieben, — wie gräbt ſich da tiefe Melancholie, ſchwarz wie das Grab, in das Herz! kaum die Linderung der Klage, kaum ein flüchtiges Lächeln unter Thränen (der eine Sonnenblick Cdur im düſtern Hauptton Dmoll) findet da einen Augenblick lang Raum. Wie iſt ſo friſches, rühriges Leben da hingerathen? — iſt das Schauen, oder iſt es Erlebniß des Dichters in ihm ſelber? — wer löſt die Räthſel der vielbewegten Dichterbruſt? — vielleicht der Dichter ſelber nicht, wenn er noch unter uns weilte.

Begreiflicher, naturnothwendiger iſt der liebreiche Troſt des ſel-

genden Satzes, wieder Menuett benannt. Sei es darum, daß der zweite Theil harten Einſpruch bringt und jene Schmerzen ſich nachfühlen laſſen! die Seele iſt erlöſt aus den Banden der argen Trübniß, das Trio (es konnte nicht fehlen, tritt aber unbenannt auf) bringt Ermuthigung und Entſchluß, das Finale wirft ſich friſch und muthig in den Strom des Lebens.

Beethoven's Stellung.

Wie stand Beethoven in diesem Lebensanfang, in dessen Blütenpracht wir erst einen flüchtigen Blick geworfen haben? —

Lichnowski's Haus war seine neue Heimath geworden, der Fürst sein wahrer Freund — und verdiente es zu sein, die Fürstin seine mütterliche Freundin. Das Verhältniß scheint zwischen diesen drei Personen ein wahrhaft vertrauliches gewesen zu sein. Ries erzählt, daß Beethoven, der ihn im Hause eingeführt, mit der Ausführung einer Kompesition unzufrieden, sich ungestüm gegen ihn erwiesen. Darauf habe er sich selber an das Instrument gesetzt, die Sache aber nicht besser gemacht und nun habe die ehrwürdige Fürstin, natürlich mitleidig für den jungen Menschen Partei nehmend, sich hinter Beethovens Stuhl gestellt und ihm ebenfalls ein Paar derbe Klöppchen auf den Kopf gegeben, was denn Beethoven gutmüthig lachend gleichfalls hingenommen. Offenbar war ihm auch die Theilnahme Lichnowski's wohlthuend; seine Zustimmung konnte ihn, wie wir bei Fragen der Spielbarkeit S. 109 gesehn, bestärken, sein Einspruch (wir werden Spuren davon finden) verletzte ihn nicht. Denn Beethoven war bei dem berechtigsten Selbstbewußtsein fern von jeder Eitelkeit; er wollte nur sicher erkannt und erfaßt,

nicht bewundert sein. Auf der andern Seite begriff Lichnowski vollkommen, was man einem Künstler, wie Beethoven, der künstlerischen Zierde seines Hauses, und dem Selbstgefühl eines solchen Mannes schuldig sei. Honorirt, wie die Quartettisten (S. 38), konnte Beethoven für seine Leistungen bei den Morgenmusiken nicht werden; Lichnowski bewog ihn, sein Hausgenoß zu werden und bestimmte ihm zu Ende der neunziger Jahre ein Jahrgeld von 600 Gulden, nach dem Tode des mainzer Churfürsten (1801), der Beethoven die ersten Jahre unterhalten hatte, gewiß eine willkommene Sicherstellung. Bis in dieselbe Zeit wohnte Beethoven abwechselnd im Pallast Lichnowski und auf dem Lande.

Der Fürst hat offenbar in Gesinnung und Behandlung keinen Wandel eintreten lassen. Aber bald zeigte sich die Unverträglichkeit des häuslichen Verhältnisses mit dem Künstler. Irgend eine Rücksicht fodert jedes Verhältniß dieser Art; und der Musiker, ungeschult und unerzogen, wie er aus der kleinen Stadt, aus engen aber anspruchfreien Verhältnissen herübergekommen, — und der starrsinnige, leichtgereizte Rheinländer, — und dieser Beethoven, welt- und lebensfremd, linkisch und eckig im Benehmen, weil er die Mängel früher Welterziehung fühlt, nicht aber überwinden kann, dieser Beethoven, der nur in seiner Tonwelt lebt: der sollte sich in die fürstliche Hausordnung, wie leicht man es ihm auch machte, fügen? — Die Tafel ist auf vier Uhr festgesetzt. „Da soll ich nun," klagt er einem Freunde, „täglich halb vier Uhr zu Hause sein, mich besser kleiden, für den Bart sorgen, ... das halt' ich nicht aus!" So zieht er häufig vor, lieber in einem Gasthause zu speisen; er ist da ungenirt. — Gelegentlich hat er einmal den Einfall, zu reiten, (man erinnere sich des brown'schen Pferdes für die russischen Variationen) und Lichnowski stellt ihm seinen ganzen Marstall zur Verfügung; — fremde Pferde soll er reiten? sich dafür verpflichtet, sich an den Marstall gewiesen sehn? er kauft sich ein eigen Pferd. — Irgend einmal hat die Dienerschaft den Künstler warten lassen,

um zuerſt den Fürſten zu bedienen; der Fürſt, darüber oder über die beethoven'ſche Auffaſſung (die man ſich verſtellen kann) ungehalten, befiehlt dem Jäger mit ſchallender Stimme, künftig, wenn er und Beethoven zugleich klingelten, dieſen zuerſt zu bedienen. Mehr bedarf es für den Muſiker nicht, ſich noch am nämlichen Tag' einen eignen Diener anzuſchaffen.

Man mag bei dieſen Vorkommenheiten lächeln. Gewiß aber hatten ſie nicht in Eitelkeit oder Hoffart ihren Urſprung, ſondern in einem, nur vielleicht unnöthig ſich geltend machenden Selbſtgefühl des Künſtlers und des unabhängigen Mannes, gegenüber dem Vornehmen. Denn das iſt eine der leidigen Folgen, die ſich an jede privilegirte Stellung, und ſo auch an den privilegirten Stand des Adels hängen, daß ſie das natürliche, zutrauensvolle Verhältniß von Menſch zum Menſchen ſelbſt da trüben und ſtören, wo man das Privilegium lieber vergeſſen möchte, als geltend machen. Beethoven fühlte ſich vornehm durch jene Kraft, die die Natur in ihn gelegt und die er mit ſeines ganzen Lebens Arbeit und Treue ausgebildet hatte für den ihm vor Andern verliehenen Beruf. Gerade die niedrigen Verhältniſſe, in denen er aufgewachſen, hatten Selbſtgefühl und Gleichgültigkeit gegen die ihm verſagte Gunſt der Verhältniſſe geſchärft. Ohne dieſen unabhängigen Sinn hätte er auch als Künſtler nicht vollführen können, was eben ihm zu vollführen oblag: dem Geiſt in der Kunſt ein neues freies Reich zu gründen. Rang und Reichthum, bezeugt ſein Freund Schindler, blieben ihm von Jugend an ganz gleichgültige Dinge, Zufälligkeiten, für die er keine beſondere Achtung hatte; daher er in dem Menſchen nur den Menſchen erkennen und ehren wollte. Es war alſo ſehr natürlich, daß in ſeiner Achtung der Fürſt auf gleicher Stufe mit dem Bürger ſtand, und er hielt dafür, daß nur der Geiſt, das Göttliche im Menſchen, nach ſeiner Potenz über allem Materiellen und Zufälligen emporrage und eine unmittelbare Gabe des Schöpfers ſei, beſtimmt, Andern als Leuchte voranzugehn. In ſolchem Sinn er-

kannte er die eigne ihm gewordne Stellung und ihre Bedeutung vollkommen ſicher, und in Demuth.

In Demuth. Niemand konnte mehr Güte, mehr Anhänglichkeit an die Menſchen haben, Niemand ſchneller verzeihn und vergeſſen, Niemand konnte, wenn er in ſeiner Reizbarkeit und Weltunkunde gefehlt, bitterer bereun und flehentlicher aus ganz rückhaltlos geöffnetem Herzen, über alles Maaß abbitten und Verſöhnung ſuchen, als er. „In was für einem abſcheulichen Bilde," ſchreibt er bei ſolchem Anlaß in den neunziger Jahren an Wegeler, „haſt Du mich mir ſelbſt gezeigt! O ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundſchaft nicht! .... es war jedoch keine abſichtliche, ausgedachte Bosheit von mir, die mich ſo gegen Dich handeln ließ; es war mein unverzeihlicher Leichtſinn." So klagt er drei Seiten lang ſich an und ſchließt: „Doch nichts mehr! ich ſelbſt komme zu Dir und werfe mich in Deine Arme und bitte um den verlornen Freund, und Du giebſt Dich mir wieder, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergeſſenden B." Einen ähnlichen Brief an Eleonore Breuning vom 2. November 1793 hat ihr Gatte Wegeler aufbewahrt.

Jener Sinn der Unabhängigkeit reichte bei Beethoven weit über die kleinen perſönlichen Verhältniſſe hinaus; im untrennbaren Verein mit brüderlicher Liebe für alle Menſchen, die in ſeiner Auffaſſung alle gleich, alle Brüder waren, ſollte ſie Grundzug ſeines Lebens werden und in ſeinen Schöpfungen bedeutſam mitwirken. Man muß neben ſeinen perſönlichen Verhältniſſen die Zeit ſeiner Jugend in das Auge faſſen. Siebzehnhundertſiebzig geboren, an der Gränze Frankreichs, in der Nähe des Emigrantenhofs in Koblenz, fand die franzöſiſche Revolution ihn in dem rechten Alter, ſich für ſie, für die Idee von Freiheit und Freiſtaat zu enthuſiasmiren, wenngleich er ſicher nicht fähig war, die Folgen dieſes unermeßlichen Ereigniſſes vorherzuſehn, oder es klar zu begreifen. Schon der Zeitſtrömung nach war er Republikaner; dazu kam ſein aus freiem Trieb unternommenes Studium der Alten, von denen ihm

Plutarch besonders nahe gestanden zu haben scheint. „Plato's Republik (erzählt Schindler) war in sein Fleisch und Blut übergegangen, nach ihrer Idee musterte er alle Verfassungen der Welt; so wollte er Alles eingerichtet wissen. Er lebte in dem festen Glauben, Napoleon gehe mit keinem andern Plan um, als Frankreich nach ähnlichen (— platonischen! —) Prinzipien zu republikanisiren, und somit sei der Anfang zum allgemeinen Weltglück gemacht."

Zum Glück war er nicht in der Lage, sich näher für diese bonapartistisch-platonische Republik zu bethätigen; es blieb bei der Theilnahme des Gemüths, deren Grundtrieb man ehren muß, wie unklar auch das Urtheil gewesen. Er blieb wenigstens besonnen genug, sich jenem Zuge nicht unzeitig hinzugeben. Im Jahr 1802 scheint sein Verleger Hofmeister im Verein mit Andern ihm den Vorschlag zu einer Sonate revolutionärer oder republikanischer Tendenz gemacht zu haben. Dem antwortet er unter dem 8. November: „Reitet Euch der Teufel insgesammt, meine Herren? Mir vorzuschlagen, eine solche Sonate zu machen! Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun, wär' es etwas gewesen. Aber jetzt, da sich Alles wieder in's Geleis zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Papst das Konkordat abgeschlossen — jetzt so eine Sonate! Wär's noch eine Missa pro Sancta Maria a tre voci, oder eine Vesper! Nun, da wollt' ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen, und mit großen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben. Aber, du lieber Gott, eine solche Sonate in diesen neu angehenden christlichen Zeiten! Ho! ho! Da laßt mich gehen, da wird nichts daraus."

Im Künstler wird aber jeder Moment erhöhten Lebens zum Kunstwerke. Beethovens Theilnahme an den politischen Bewegungen sollte zu einem der entscheidungsschwersten Werke führen.

Nicht ganz republikanisch, aber ganz menschlich war es, daß Beethoven, wenn denn einmal jene Rangunterschiede bestanden, mit Wohlgefallen sich nach dem Maaßstabe höhern Ranges behandelt sehn wollte und mit argwöhnischer Aufmerksamkeit jeder Begegnung

erwehrte, die ihn auf eine niedere Rangſtufe zu verweiſen ſchien. In Berlin hatte er 1797

zwei Sonaten für Piano und Violoncell, Op. 5

vor Friedrich Wilhelm dem Zweiten vorgetragen; die zweite aus Gmoll (die erſte ſteht in Gdur) iſt neben allen ſpätern Kompoſitionen bedeutend durch energiſche Führung und einheitvolle Haltung ihres jugendlich nach ſchmerzhafter Aufregung hinneigenden Karakters. Beim Abſchied vom Hofe hatte der König ihm eine goldne Doſe, mit Friedrichsd'oren gefüllt, überreichen laſſen. Noch lange nachher erzählte Beethoven mit Wohlgefallen, daß es keine gewöhnliche Doſe geweſen, ſondern eine ſolche, wie ſie den Geſandten gegeben würde. — Widerwärtig mußte daher Beethoven durch den herkömmlichen Adelstik in einer alten Gräfin berührt werden, die, als Louis Ferdinand nach Wien kam, dem Prinzen zu Ehren eine Aſſemblée gab, und, weil doch Hoheit ein faible hatten für Muſik und allerlei Künſtlervolk, Muſik machen ließ und auch den Herrn Beethoven dazu einlud. Nach der Muſik kam dann das Souper, und da wurde für den Prinzen und einige vom hohen Adel eine beſondere Tafel ſervirt. Dies gewahr werden, auffahren, während Alles ſich zurechtſetzt, ſich in derben Ausfällen gegen die alte Närrin ergießen, den Hut nehmen und fortgehn: das folgte bei Beethoven natürlich wie Blitz und Donner. Der Prinz, der Beethovens Bedeutung vollkommen erkannt, fühlte mit ihm. Er verſtand, ihm Genugthuung für die Kränkung zu geben, deren unſchuldiger Anlaß er geweſen, veranſtaltete ein Paar Tage darauf ein feierliches Diner, wozu er einen Theil der Abendgeſellſchaft und jene Gräfin Etikette bat, und wies an der Tafel Beethoven auf der einen, der alten Dame auf der andern Seite den Platz neben ſich an.

Nichts aber war ihm unleidlicher, als ſich der Etikette der Großen zu fügen; das bracht' er nimmer zu Stande, und wollt' es auch nicht. Der Erzherzog Rudolf, nachheriger Erzbiſchof von Olmütz, war ſein Schüler, beiläufig der einzige, den er nicht blos

im Klavier, ſondern auch in der Kompoſition unterwieſen. Vergebens bemühen ſich die Höflinge, beſonders der Hofmarſchall, ihn in das rechte Geleis der unverletzbaren Etikette zu bringen. Ihrer feinen Winke, ihres aufdringlichen Meiſterns überdrüßig, drängt er ſich endlich höchſt entrüſtet zum Erzherzog durch und erklärt ihm: für ihn hege er allen möglichen Reſpekt, aber ſtrenge Beobachtung dieſer Vorſchriften und Weiſungen, die man ihm täglich geben wolle, das ſei ein für allemal nicht ſeine Sache. Der Erzherzog lächelte gutmüthig und befahl, ihn künftig ſeinen Weg ungeſtört gehn zu laſſen, — es ſei einmal nicht zu ändern. Ueberhaupt ſtellte ſich das Verhältniß ganz naturgemäß ſo heraus, daß der Erzherzog mehr darauf gab, von Beethoven unterrichtet zu werden, als dieſer, ihn zu unterrichten. Beethoven hatte gewiß Sinn für die Würdigkeit und Anhänglichkeit ſeines Schülers und erwiederte die Geſinnung, die ihm entgegenkam. Aber trotz aller Widerſpenſtigkeit von ſeiner und aller Nachgiebigkeit von des Prinzen Seite machten doch Stand und Rang ihren leidigen Einfluß fühlbar. Beethoven unterrichtete überhaupt nicht gern; zu den Lektionen beim Erzherzog ging er doppelt ungern, das koſtete Vorbereitung, das federte ein wenig Rückſicht auf die Toilette, und ſeine Zeit gehörte nicht ihm, ſondern ſeinen Arbeiten. Mit Widerſtreben lenkte ſich ſein Schritt zur kaiſerlichen Burg, er nannte den Gang dahin ſeinen „Hofdienſt." Auch mögen ihn wohl mancherlei Störungen in den Lektionen, wie ſolche Verhältniſſe bisweilen unvermeidlich machen, verdroſſen haben. Nur Erzherzog Karl durfte während des Unterrichts zugegen ſein; von ihm nur fühlte ſich Beethoven nicht geſtört, denn er hatte wohl erkannt, wie richtig der Held ihn zu würdigen wußte, und erwiederte das mit Ehrfurcht aus vollem Herzen.

Bei all' dieſer Sprödigkeit gegen Rangverhältniſſe konnte Beethoven nicht umhin, die freiere Bildung und den früher und vielſeitiger entwickelten Geiſt, den die begünſtigte Stellung den jungen und berufsfrei geſtellten Vornehmen gewähren können (und im öſterrei-

chiſchen Adel hat es damals und ſpäter nicht an ſolchen gemangelt, die dem Können das Wollen geſellt) zu erkennen. Er fand, wie er Schindler ſelbſt geſagt, in den Kreiſen des Adels die bereiteſte Verſtändniß; es iſt wohl begreiflich, da der damals noch unbedingter in Oeſterreich waltende Kaſtengeiſt den Bürgerſtand auf ſeine Berufsarbeiten in untergeordnetern Sphären und auf die derbern materiellen Lebensgenüſſe hinwies. Daher verkehrte Beethoven auch am meiſten in jenen Kreiſen und fand da ſeine wärmſten Anhänger, die ihm zum Theil wahre Freunde und freundſchaftliche Beförderer wurden. Unter ihnen ſind Graf Moritz Lichnowski (Bruder des Fürſten) und ſeine Gemahlin, Hofſekretair Zmeskal v. Domanovetz, Baron J. v. Gleichenſtein, v. Pasquallati, Franz Graf v. Brunswik, ſeine Gemahlin Sidonie und ſeine Schweſter Thereſe, beide (beſonders die erſtere) treffliche Spielerinnen Beethovenſcher Werke, vor andern zu nennen, aus der Reihe der andern Freunde der treffliche Inſtrumentenbauer Andreas Streicher, der Jugendfreund Schillers, und ſeine treuſorgliche Gatlin Nanette. Wie ſehr übrigens das Bedürfniß der Gleichſtellung bei Beethoven alle Verhältniſſe durchdrang, ſollte Baron Pronay in ſpäterer Zeit noch erfahren. Er hatte Beethoven im Frühjahr 1823 in ſeiner ſchönen Villa bei Hetzendorf eine Reihe Zimmer eingeräumt und Beethoven war in den erſten Tagen ſeines Aufenthalts ſehr glücklich, den prachtvollen Park zu durchſtreichen oder aus ſeinen Fenſtern die reizende Landſchaft zu überſchauen. Aber bald hatte die Freude ein Ende. Beethoven fand es unausſtehlich, daß der Baron, ſo oft er ihm im Park begegnete, ſtets ſo tiefe Verbeugungen vor ihm mache; ob er die erwiedern ſolle? Schon Ende Auguſt verließ er die für den ganzen Sommer gemiethete Wohnung.

Seine Stellung in den vornehmern Kreiſen der Geſellſchaft hatte für Beethovens Leben eine noch tiefere Folge.

Er hatte, wie jeder Künſtler, ein offen Auge für weiblichen Reiz und für zärtliches Gefühl ein empfängliches Herz. Die drei

hübschen Schneidertöchter, bei deren Vater der junge Ries wohnte, waren ihm nicht entgangen und Ries nicht seinen Neckereien. Noch in spätern Jahren sah er schöne Gesichter gern, blieb auf der Straße stehn und blickte ihnen durch das Augenglas nach, so weit er konnte; wenn das bemerkt wurde, lachte er verlegen, doch nicht mißvergnügt. Seinen kleinen Werther-Roman mit der blonden Jeanette d'Honrath hatte er schon früh in Bonn durchgespielt; auch in Wien soll er mehr als ein Liebesverhältniß angeknüpft und mitunter Eroberungen gemacht haben, die manchem Adonis schwer, wo nicht unmöglich geworden wären. Ries erzählt von dem abendlichen Besuch einer schönen Unbekannten, die er bei offnen Thüren bei Beethoven getroffen; er habe sich zurückziehn wollen, Beethoven habe ihm aber geheißen zu bleiben und Musik zu machen. „Spielen Sie etwas Leidenschaftliches!" habe er ihm zugerufen; — „nun etwas Zärtliches! — nun etwas Trauriges!" — Die Schöne war aus eignem Antrieb' und ungenannt bei dem Künstler, für den sie begeistert war, eingetreten; es fand sich später, daß sie die Freundin eines fremden Fürsten sei.

Das alles waren flüchtige Neigungen. Es ist bemerkenswerth, daß Beethoven aus all' diesen Verhältnissen rein hervorgegangen und sein Leben durch keusch geblieben ist. Seine Neigungen waren und blieben geistigen Gehalts, wenn gleich eine von ihnen tiefere Wurzeln schlagen und, wie es scheint, lebenslänglich fortdauern sollte.

Diese eine Neigung, die einzige, die man Liebe nennen darf, galt der jungen Gräfin Julia Guicciardi, die er 1799, wenn nicht früher, kennen gelernt. Die erste Andeutung des Verhältnisses vertraut Beethoven einem Brief an seinen Freund Wegeler an. Er schreibt am 16. November 1801: ..... „Diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande, —

und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen, ich muß mich nun noch wacker herumtummeln."

Sie sollte, sie konnte nie die seinige werden, wie er hier sich's träumt. Doch lebte das sehnsüchtige Verlangen in ihm fort. „Nur Liebe — ja nur sie (findet sich anderswo von seiner Hand aufgezeichnet) vermag Dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — laß mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist." Es war eins von den unerhörbaren Gebeten, die darum noch nicht leer und unfruchtbar sind.

Denn die Liebe lebte fort in seinem treuen Herzen, eine geheime Flamme, in lichtverzehrender dunkler Glut unstillbaren Verlangens [illegible]. Das bekennt Beethoven urkundlich in seiner Sprache, in der unsterblichen

Sonata una quasi fantasia,

natürlich der in Cis moll, die als Op. 27 No. 2 gedruckt und in der Originalausgabe der „Madamigella Giulietta di Guicciardi" gewidmet ist. Denn das Seelenleben des Künstlers soll geistig, nicht leiblich Erfüllung finden. Es ist die Sonate, der die gemüthlichen Oesterreicher, von der Sage jenes Verhältnisses frühzeitig geleitet, den Namen „Mondscheinsonate" gegeben haben.

Der Komponist hat sie Fantasie-Sonate genannt. Denn sie hat die Ausdehnung und Zusammensetzung und — wie sehr! — die volle Wichtigkeit einer Sonate; aber sie konnte nicht die allgemeine und im Allgemeinen wohlbegründete Form (vergl. S. 124) einer solchen haben. Sie beginnt mit dem Adagio, dann folgt der Zwischensatz, der früher Menuett, später Scherzo oder gar nicht benannt wurde, dann folgt das Finale. Nach herkömmlichem Gesichtspunkte, müßte man sagen, fehlt der erste Satz, das Allegro. Aber dieses Allegro, das war nicht zu komponiren! das war sein sonstiges, vielbeschäftigtes, vielfach angeregtes Leben, das hätte vielleicht von dem ersten entzückenvollen Finden erzählen können, oder von einer Gräfin, die einen Musiker wohl lieben, aber nicht heirathen

durfte in diesen verrenkten Verhältnissen und Begriffen unsrer Welt. Was galt das Alles jetzt dem Unseligen, der sich beugen und ausbluten mußte unter den nimmer müden Natterbissen der Entsagung? was hätt' er Ihr davon zu sagen gehabt, das sie nicht gewußt, oder das würdig gewesen wär', in diesem Augenblicke gesagt zu werden?

So singt er denn zu den müde über die Saiten schleichenden Fingern das leise leise Lied entsagender Liebe; es ist ein Abschied von aller Hoffnung der dürstenden Seele, dem sich das Wort versagt, dem der bange Hauch aus weher Brust kaum eine Weise leihen kann, dem der Puls des Rhythmus, kaum erweckt, stockt, und sich dehnt, wie der lange Scheideblick des Entsagenden. Dabei schleicht gespensterleise schwebenden Schrittes das Leben in Tiefen hinab, in denen kein Labsal für diese Schmerzen sich findet. Und so edel, so still und unberührt von jedem aufwühlenden Sturm der Leidenschaft fließt dieses Klagelied hin! kein Kampf gegen irdische Gewalt trübt diese Seele, die nicht wollen kann, was Tugend nicht erlaubt. So irrt das Lied, stets sich selber treu und gleich, aus dem heißen Cismoll in das trosthelle Edur, das sich sogleich zu Moll trüben muß. Da drängt sich dieser Lebensschritt, dessen Gedanken der Baß zeichnet, drehend heran, daß fast die übervolle Brust zerspringt. Und im schmerzlich siedenden Fismoll setzt der Gesang von Neuem ein; ewig der eine Gedanke, wechsellos, unabgewendeten Auges, blickt er in das Auge des Leidenden, und die Tiefe giebt nur das Echo dieser Klage zurück — und alles Verlangen, wie hoch und weit es flehend ausschaue, sinkt zurück in die Klage, und erstirbt in der Tiefe, die das Lebewohl! mit Grabesstimme wiedertönt.

Das war das Lied der Entsagung. Ihm folgt die Scheidung: „O denke mein! — ich denke Dein! Leb' wohl, leb' wohl!" flüchtig (es ist der zweite Satz, Allegretto genannt) abgebrochen, und nachweinend bis zum letzten „auf ewig!" Welche Bilder vergangener, schwindelndseliger Augenblicke, welche Schatten dunkler Zukunft dann

der Seele des Entſagenden vorüberſchweben im Trio. — wer legt das aus?

Und nun muß weiter gelebt werden, ſtürmt man hinaus, und ſtürmt hinauf, und zürnt und weheklagt — und alle Schläge, und alle Donner des Schickſals ſollen das erhabene Haupt des Geweihten nicht beugen.

Das ſagt die Cismoll-Sonate denen, die die Sprache verſtehn. In Beethoven lebten aber Liebe und Schmerz ungeſtillt fort. Noch im Jahr 1806, als er ſich in den ungariſchen Bädern aus Siechthum herſtellen wollte, waren ſeine Gedanken bei dieſer Julie. So ſchrieb er an ſie.

„Am 6. Juli Morgens.

„Mein Engel, mein Alles, mein Ich! — Nur wenige Worte heute, und zwar mit Bleiſtift (mit Deinem). Erſt bis morgen iſt meine Wohnung ſicher beſtimmt. Welcher nichtswürdige Zeitvertreib und d. g. (dergleichen). — Warum dieſer tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit ſpricht! Kann unſre Liebe anders beſtehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen? Kannſt Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? — Ach Gott, blicke in die ſchöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müſſende. — Die Liebe fodert Alles und ganz mit Recht, ſo iſt es mir mit Dir, Dir mit mir; — nur vergißt Du ſo leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß. Wären wir ganz vereinigt, Du würdeſt dieſes Schmerzliche ebenſo wenig als ich empfinden. — Meine Reiſe war ſchrecklich. Ich kam erſt Morgens 4 Uhr geſtern hier an, da es an Pferden mangelte. Auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem ſchrecklichen Wege brechen, grundlos, bloßer Landweg. — Fürſt Eſterhazi hatte auf dem andern Wege hieher daſſelbe Schickſal mit acht Pferden, was ich mit vier. — Jedoch hatte ich zum Theil

wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum Innern vom Aeußern. Wir werden uns wohl bald sehen. Auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte. Wären unsre Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine dergleichen. Die Brust ist voll Dir viel zu sagen. — Ach — es giebt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist! — Erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir; das Uebrige müssen die Götter schicken was für uns sein muß und sein soll.

„Dein treuer
Ludwig."

„Montag Abends am 6. Juli.

„Du leidest, Du mein theuerstes Wesen! — Eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Du leidest! ach, wo ich bin, bist Du mit mir; mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann. Welches Leben!!!! so!!! ohne Dich. — Verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine, eben so wenig verdienen zu wollen, als sie wirklich zu verdienen, — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich, und was ist der, den man den Größten nennt? und doch ist wieder hierin das Göttliche im Menschen.... Wie Du mich auch liebst, stärker liebe ich Dich doch, — doch nie verberge Dich vor mir. Gute Nacht! — Als Badender muß ich schlafen gehn. Ach Gott! so nahe! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsre Liebe, aber auch so fest, wie die Veste des Himmels." —

„Guten Morgen am 7. Juli.

„Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir, meine unsterbliche Geliebte, hie und da freudig, dann wieder traurig, vom

Schicksal abwartend, ob es uns erhört. — Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir, oder gar nicht; ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine Seele von Dir umgeben, in's Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es sein! — Du wirst Dich fassen um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst; nie eine andere kann mein Herz besitzen, nie! nie! — O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt? und doch ist mein Leben so wie jetzt ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe macht mich zum Glücklichsten und zum Unglücklichsten zugleich. In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit im Leben; kann die bei unserm Verhältnisse bestehn? — Sei ruhig; nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck, zusammenzuleben erreichen. — Welche Sehnsucht mit Thränen nach Dir, mein Leben, mein Alles! Lebe wohl! — O liebe mich fort und verkenne nie das treueste Herz Deines

geliebten Ludwig."

Nie hat er aufgehört, an ihrem Schicksal theilzunehmen und sich, wo es nur ging, von ihm Kunde zu verschaffen. Ja, wunderlich traumhaft taucht selbst der längst aufgegebne Wunsch wieder empor. „Alles Schöne", schreibt Beethoven am 8. März 1816 — siebzehn Jahre nach der Cismoll-Sonate, in seinem sechsundvierzigsten Jahr — an seinen ehemaligen Schüler Ries, „Alles Schöne an Ihre Frau; leider hab' ich keine. Ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde, — bin aber deßhalb (setzt er lebensfrisch zu) kein Weiberfeind."

Und noch viel später, es war im Jahr 1823, trat das entschwundene Verhältniß abermals, diesmal mit allem irdischen Ballast beschwert, in das Leben. Julie Guicciardi war jetzt Gräfin Gallenberg, und Graf Gallenberg hatte die Aufsicht über das Musikarchiv des kaiserlichen Operntheaters. Beethoven hatte Schindler zum Grafen

geſchickt, um die Partitur ſeines Fidelio zu leihen. Bei deſſen Rückkehr fand folgendes, in den Konverſationsheften (von denen künftig die Rede ſein wird) ſchriftlich geführte Geſpräch ſtatt.

Schindler: Er (Gallenberg) hat mir heute keine große Achtung eingeflößt.

Beethoven: Ich war ſein unſichtbarer Wohlthäter durch Andere.

Schindler: das ſollte er wiſſen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben ſcheint.

Beethoven: Sie fanden alſo, wie es ſcheint, G. nicht geſtimmt für mich? — woran mir übrigens nichts gelegen. Doch möchte ich von ſeinen Aeußerungen Kenntniß haben.

Schindler: Er erwiederte mir, daß er glaube, Sie müßten die Partitur ſelber haben. Allein als ich ihm verſicherte, daß Sie ſelbige wirklich nicht haben, ſagte er, es ſei die Folge Ihrer Unſtetigkeit und beſtändigen Herumwanderns, daß Sie ſelbe verloren haben.

Nun erkundigt ſich Beethoven, ob Schindler die Gräfin geſehn, und ſetzt die Unterredung (ſchriftlich) franzöſiſch fort.

Beethoven: J'étois bien aimé d'elle, et plus, que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant, que moi, mais par elle j'apprenois de son misère et je trouvois un homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 Fl. pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible.

Schindler: Darum ſagte er mir auch noch: „Er iſt ein unausſtehlicher Menſch!“ wahrſcheinlich aus lauter Dankbarkeit. Doch, Herr, vergieb ihnen .... Est-ce qu'il y a longtemps, qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg?

Beethoven: Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'épouse

de lui avant son voyage en Italie — Arrivé à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.

Schindler: Herkules am Scheidewege!

Beethoven: Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?*)

Aus der Widmung der Fantasie-Sonate an „Madamigella Giulietta di Guicciardi" stellt sich, im Verein mit den andern Andeutungen ungefähr heraus, daß Julie damals, als beide sich fanden und er ihr die Sonate widmete, unvermählt war. Später ist sie bewogen worden, dem Grafen Gallenberg ihre Hand zu reichen und, wahrscheinlich mit ihm, nach Italien zu reisen. Nach Wien zurückgekehrt, stand sie nun Beethoven gegenüber, sie vermählt, er einsam. Wie da Beschämung und Reue wegen des Treubruchs, den sie nach ihrer Vorstellung an ihm begangen, in ihr gearbeitet, wie sie die hingebenste Liebe unverstellt und unverhohlen ihm entgegen getragen: wer ermißt das? sein späteres: „je la méprisais" ? nun, wenn nicht bloßer Fehlgriff im ungelenken Französisch, ebensowohl Verbitterung als Mißverstehn ihres Entgegenkommens bezeichnen. Vielleicht ist Herkules gar nicht am Scheidewege gewesen.

Ruhen wir von diesen Stürmen einen Augenblick bei der andern

Sonata una quasi Fantasia, Op. 27. No. 1.

aus, der in Es dur. Hängt sie mit jener als No. 2 bezeichneten, die jedenfalls No. 1 ist, und mit Julia Guicciardi zusammen? — etwa der Zeit angehörig, wo Juliens Vermählung Beethoven noch nicht bekannt war? oder der Zeit, wo er den Schmerz darüber verwunden und sie zurückgekehrt war, ihm liebevoll wieder nahend? — Jeder äußere Anhalt bei diesen Fragen fehlt. Wozu auch? Saxa loquuntur! die Töne sprechen.

In großer Ruhe, beschaulich hebt der Gesang des Andante an,

*) Natürlich buchstäblich getreue Mittheilung.

kaum von linden Strömungen des Baſſes, der aber immer und immer wieder die Saite ſanften Verlangens (die Septime der Dominante) trifft, angeſpält. Der Rhythmus

iſt ſanfter, ſtets wieder nachdenklich weilender Einherſchritt; in ihm hebt ſich auch die Melodie zu jenem Ton der Sehnſucht empor, wie die bewußtere Bruſt zum nicht geſtillten Begehr des Herzens, das jüngſt ſo leidenſchaftlich pochte, im tiefern ſtummen Athemzug ſchwillt. Das Alles ſchwebt ſo ſtill heran! — und eben ſo ſtill, nur beredter mit jener Beredſamkeit herzinnigſter Erinnerung, ſchwebt über der dunkelnden Tiefe des Daſeins die zweite Melodie vorüber, einen Augenblick wie von mildem Mondesglanz erhellt, und gleich wieder ſich herabbeugend zur erſten. Da, ganz abgeriſſen, ganz fremd und unverherzuſehn, reißt ein Freudenblitz hinein: was für Bilder ſind aus dem räthſelvollen Hintergrunde des Gemüths hervorgetaucht? weben raſch vorüber, haltloſe Ahnung, kaum empfunden, um ſchon dem ſtillen Sinnen zu weichen.

Aber ſie haben erinnert an Unerfüllbares. Und nun wogt (zweiter Satz, Allegro molto vivace) in trüber, heimlichkeitvoller Gährung, kräftig ringend und emporklimmend, und im überreizten Verlangen (die Neue) um und abermals umſchauend, und abermals bis zur Haltloſigkeit und Verſtändung aufgeregt, die Seele.

Der dritte Satz (Adagio con espressione, As dur) gießt erhabnen Troſt in das wunde, müde Herz; — und nun kann (vierter Satz, Allegro vivace) wenn nicht glücklich, doch gewiß muthvoll und rüſtig und freudig das Leben weitergekämpft werden! Der Menſch iſt nicht da, glücklich zu ſein, ſondern die Werke zu wirken, zu denen er berufen. —

In ſolchem Sinne wendet ſich nun Beethoven ganz wieder ſeinem Berufe zu, — er hatte ihn nie verlaſſen, die Liebe ſelbſt ward ihm zum Gedichte, während ihre perſönlichen Ziele dahin-

fielen, — und richtet seine ganze Lebensweise auf ihn ein. Leben im Freien, Bewegung, Luft und Wasser, das ist seine leibliche, Lektüre der Alten und der Dichter, das ist seine geistige Nahrung. Anhänglichkeit an die Seinen, besonders an die Bonner Jugendfreunde, das ist ihm Bedürfniß, unermüdlich Schaffen und Arbeiten, das ist ihm Beruf und einzige Befriedigung. Alle sonstigen Geschäftigkeiten weiset er von sich zurück, sie belästigen ihn. Dem Leipziger Kapellmeister und Musikhändler Hofmeister, seinem „geliebten Herrn Bruder in der Tonkunst," dem er offenbar wohlwollte, schreibt er die kürzesten Briefe und giebt ihm unter dem 15. Dezember 1800 zu lesen: „Ich bin in der Briefstellerei äußerst faul, und da steht's lange an, bis ich einmal, statt Noten, trockne Buchstaben schreibe." Daß freundschaftliche Gesinnung zwischen ihnen obwaltete, nicht bloße Geschäftsverbindung, zeigt der ganze Briefwechsel, namentlich auch ein etwas späterer Brief Beethovens an Hofmeister, vom 8. November 1802: „Wie gern wollt' ich Manches verschenken. Bedenke aber nur, Freund, Alles um mich her ist angestellt, und weiß sicher, wovon es lebt. Aber, du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum cum ego*) an den kaiserlichen Hof?" —

So war in der That die Stellung Beethovens bestimmt vorgezeichnet. Ohne Amt und Amtseinkommen, ohne sonstige Unterstützung, als das Jahrgeld vom Fürsten Lichnowski, war er auf Tageserwerb angewiesen; Komposition war ihm nicht blos Beruf und geistig höchster Genuß; sie war Hauptquell des nöthigen Erwerbs.

Am deutlichsten stellen sich alle Verhältnisse in seinem Briefwechsel mit den Bonner Freunden dar; für sie hat er stets ein Herz und eine Stunde frei, ihnen zu erzählen. An Wegeler meldet er: „Stoffeln (Stephan von Breuning) will ich nächstens schreiben

*) Buchstäblich.

und ihm ein wenig den Text leſen über ſeine ſtörrige Laune. Er ſoll mir heilig verſprechen, euch in euren ohnedies trüben Umſtänden nicht noch mehr zu kränken; auch der guten Lorchen (Eleonore von Breuning) will ich ſchreiben. Ich will ihm die alte Freundſchaft recht ins Ohr ſchreien. Nie hab' ich Einen unter Euch Lieben Guten vergeſſen, wenn ich auch gar nichts von mir hören ließ; aber Schreiben, das weißt Du, war nie meine Sache. Auch die beſten Freunde haben Jahre lang keine Briefe von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und iſt das Eine kaum da, ſo iſt das Andre ſchon angefangen. So wie ich jetzt ſchreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich."

Am 29. Juni 1800 ſchreibt er demſelben weiter: „Steffen Breuning iſt nun hier, und wir ſind faſt täglich zuſammen. Es thut mir ſo wohl, die alten Gefühle wieder hervorzurufen! Er iſt wirklich ein guter herrlicher Junge geworden, der was weiß und das Herz, wie wir Alle mehr oder weniger, auf dem rechten Flecke hat. Ich habe eine ſehr ſchöne Wohnung jetzt, welche auf die Baſtei geht, und für meine Geſundheit doppelten Werth hat. Ich glaube wohl, ich werde es möglich machen können, daß Breuning zu mir kommt..... Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowski eine ſichere Summe von 600 Gulden ausgeworfen.... meine Kompoſitionen tragen mir viel ein und ich kann ſagen, daß ich mehr Beſtellungen habe, als faſt möglich iſt, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache ſechs, ſieben Verleger, und noch mehr, wenn ich mir's angelegen ſein laſſen will: man akkordirt nicht mehr mit mir, ich fodere und man zahlt."

Man fühlt die Genugthuung durch, mit der der arme Muſikantenſohn aus Bonn auf ſeine Stellung in Wien blickt. Es iſt aber nicht Eitelkeit, die hier ſpricht. Die hat er in keiner Geſtalt gekannt; ſo hat er nie Pracht und Luxus geliebt, nur reine Kleidung und feine Wäſche für ſich wohlanſtändig erachtet — und auch nicht immer gehabt. Es war vielmehr die Befriedigung an ſeiner Lage,

die er ſich ſelber geſchaffen, die Beſtätigung ſeiner Kraft und Lebens-wahl, die ihm Gewähr nach Außen und Beſtärkung im Innern gab. Denn deren bedarf von Zeit zu Zeit jeder Schaffende. Nur die Eitelkeit wiegt ſich in unbedingter Selbſtgewißheit, ſie kann nicht über ſich und ihre Vorſtellung, die ſie nun einmal hat, hinauskommen. Der Baccalaureus im Fauſt „verfolget froh ſein innerliches Licht, und wandelt raſch im eigenſten Entzücken"; Göthe ſelbſt aber, der ſonnhelle, wurde doch einmal zweifelhaft, ob nicht Bildnerkunſt ſein eigentlicher Beruf ſei.

Wie ſich in jener Zeit ſeine finanziellen Verhältniſſe geſtellt, iſt genügend aus zwei Briefen an Hofmeiſter zu ſehn, in denen zugleich die Unkenntniß ökonomiſcher Verhältniſſe und der Widerwille des Künſtlers gegen ihre Behandlung durchblickt. Unter dem 15. Dezember 1800 ſchreibt er demſelben, der ihn um Verlagsartikel gebeten: . . . . „Bei Ihrer Antwort können Sie mir ſelbſt auch Preiſe feſtſetzen, und da Sie weder Jude noch Italiener, und ich auch keins von Beiden bin, ſo werden wir ſchon zuſammenkommen." Dann beſtimmt er unter dem 15. Januar 1801 (wahrſcheinlich hat Hofmeiſter nicht bieten wollen) den Preis des Septuor, der erſten Symphonie und einer großen Solo-Sonate in vier Sätzen (es iſt die aus Bdur, Op. 22) auf 20 Dukaten für jedes Werk, das Honorar für das erſte Konzert auf 10 Dukaten. „Ich verſtehe mich (fährt er dann fort) auf kein anderes Geld, als Wiener Dukaten; wieviel das bei Ihnen Thaler in Golde macht, das geht mich nichts an, weil ich wirklich ein ſchlechter Negoziant und Rechner bin. Nun wäre das ſaure Geſchäft vollendet. Ich nenne das ſo, weil ich wünſchte, daß es anders in der Welt ſein könnte. Es ſollte ein Magazin der Kunſt exiſtiren, wo der Künſtler ſeine Kunſtwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte. So muß man noch ein halber Handelsmann dabei ſein, und wie findet man ſich darin! du lieber Gott! das nenn' ich noch einmal ſauer!"

Daß übrigens Beethovens Kompoſitionen ſo früh durchdran-

gen und ihm, für die kurze Zeit seiner öffentlichen Wirksamkeit und nach dem damaligen Maaßstabe, so wohl — oder nicht geringer honorirt wurden, verdankt er nicht blos seiner Begabung und Leistung, sondern auch der Empfänglichkeit der Wiener und der Förderung seiner Freunde, namentlich der Lichnowsky's, in deren Kreisen diese Werke zuerst Darstellung, Verständniß, Enthusiasmus fanden. Der Wiener hat, wenigstens in musikalischen Dingen, stets diese warme Empfänglichkeit bewiesen und ihr vertraut; er hat sich deshalb eine selbständige Entscheidung bewahrt und dieselbe, war sie nur erst günstig getroffen, mit wahrem Enthusiasmus geltend gemacht, wogegen der Norddeutsche, besonders der Berliner, weniger anregsam und noch weniger naiv in der Tonkunst, die er bearbeitet, erst abwartet, daß das Werk oder der Künstler auswärts, etwa in Paris oder London, den Lorbeer davongetragen. Dann weiß er, woran er ist. Allerdings fragt sich weiter, wie lange der südliche Enthusiasmus währt. Beethoven sollt' es erfahren.

Die Hauptsache war immer das Schaffen. Und hier ließ es Beethoven an nichts fehlen.

Man muß nur nicht seine Werke nach der Zahl derselben mit denen Bachs und Händels oder auch seiner nächsten Vorgänger vergleichen. Jene Alten hatten einen stets sichern Anhalt am gegebnen Wort und den bestimmten Ansprüchen und Formen des Kirchendienstes, der namentlich Bach die größere Reihe von Aufgaben stellte; auch war ihr Orchester nicht so tief und vielgestaltig vom Geiste durchdrungen, wie das Beethovens und seiner Vorgänger. Diese wiederum hatten für ihre Instrumentalmusik meist ein einfacheres Ziel, mithin einfachere Arbeit. Beethoven dagegen, hauptsächlich mit Instrumentalmusik beschäftigt, ohne äußern Anhalt, weit über das Ziel seiner Vorgänger hinausdringend und seiner Instrumentalmusik einen ganz neuen und tiefen Karakter verleihend, dazu mannigfaltigerer, reicher ausgeführter Formen und Orchestration bedürfend, mußte für jedes solche Werk weit mehr Zeit und Geistes

kraft aufwenden. Dazu kam seine große Gewissenhaftigkeit, die sich nirgends genugthat, bei jedem Gedanken immer tiefer einzudringen nöthigte (was ohnehin in seiner Natur und Bestimmung lag) und bei so viel Werken auch nicht eine einzige Nachlässigkeit zugelassen, sondern jedes seiner Bestimmung gemäß hat vollenden lassen.

Sodann muß man nicht bei den Werken stehen bleiben, die, als solche bezeichnet, herausgekommen sind; das würde für das erste Jahr (1795) ein Werk, die drei Trios, für die Zeit bis mit 1802, etwa 25 bis 27 Werke ergeben. Man muß die Kompositionen zählen, die nicht unter Opuszahlen, sondern numerirt oder auch ohne Nummern herausgekommen sind und die der Katalog aufzählt.

Eine besondere Reihe von Arbeiten ist bei dieser Rechnung in Erwägung zu ziehen; wohl möglich, daß nicht alles in dieselbe Gehörige bekannt und unter die Werke gesetzt ist: die Arrangements eigner Werke für andre Instrumente, von Beethoven selbst verfertigt, die hier ein für allemal in Betracht gezogen werden. Der Katalog ergiebt Folgendes:

Das **Cmoll-Trio** Op. 1 ist als Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell als Op. 104 herausgegeben.

Das **Trio** Op. 3 ist als Sonate für Piano, Violine und Violoncell als **Op. 64** erschienen.

Das **Quintett** Op. 4 ist eine (nach Schindlers Urtheil) meisterliche Umarbeitung des erst nach Beethovens Tode erschienenen Oktetts.

Dasselbe **Quintett** ist als Sonate für **Piano**, Violin und Violoncell als **Op. 63** herausgegeben.

Die **Serenade** Op. 8 ist als Notturno für Piano und Bratsche als **Op. 42** herausgegeben.

Das **Quintett** Op. 16 ist als Quatuor für Piano, Violin, Bratsche und Violoncell eingerichtet.

Das **Septuor** Op. 20 ist als Trio für Piano, Klarinette „oder" Violin und Violoncell als **Op. 38** erschienen.

Daſſelbe iſt zugleich, nach Ries Zeugniß, ſo meiſterlich zu einem Quintett für Saiten-Inſtrumente eingerichtet, daß man verſucht wird, die Umarbeitung für ein Original gelten zu laſſen.

Die **D dur-Symphonie** Op. 36 iſt als Trio für Piano, Violin und Violoncell eingerichtet.

Von dem großen Ballet **Prometheus** Op. 43 iſt ein Klavierauszug erſchienen.

Das eigentlich Bemerkenswerthe iſt, daß Beethoven, der bei ſeiner Inſtrumentation ſo ſpezifiſch genaue Farben zu wählen gewohnt war, ſich zu Einrichtungen ſeiner eignen Werke für andre Inſtrumente herbeigelaſſen; weniger auffallend wär' es geweſen, hätte er fremde Werke eingerichtet. Allein er hatte ſich einmal für dieſes Zugeſtändniß entſchieden, belobt auch gelegentlich Hofmeiſter*) um die Herausgabe mozartſcher Arrangements.

Zu dieſen Arbeiten muß man, um Beethovens Tagewerk richtig zu würdigen, außer dem Zeitaufwande für Konzerte und Privatmuſik (dem er ſich nicht entziehen konnte) die eben ſo unvermeidliche Unterrichtslaſt rechnen. Daß er von Jugend auf nur höchſt ungern unterrichtete, wiſſen wir. Demungeachtet nahm er ſolche Verpflichtungen, wenigſtens in der Wiener Periode, ſehr gewiſſenhaft, wenngleich er oft, in Arbeiten höherer Ordnung vertieft, die Schüler vernachläſſigt haben mag.

---

*) „Die Ueberſetzung (ſchreibt er ihm am 22. April 1801) der Mozartſchen Sonaten in Quartette wird Ihnen Ehre machen und auch gewiß einträglich ſein. Ich wünſchte ſelbſt hier bei ſolchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Menſch und vergeſſe bei meinem beſten Willen Alles .... Recht hübſch wäre es, wenn der Herr Bruder auch nebſt dem, daß Sie das Sextett ſo herausgäben, daſſelbe auch für Flöte, z. B. als Quintett arrangirten. Dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich ſchon darum angegangen, geholfen, und ſie würden daran wie die Inſekten herumſchwärmen und davon ſpeiſen." — Muſik, Muſik ſollte vor Allem gemacht werden, viel, für Alle; Allen ſollte dargeboten werden, auch den Flöten-Inſekten. Das war der nächſte wohlwollende Gedanke; weder die höhern Rechte der Kunſt, noch eigner Vortheil ſprach hier mit, nur das wohlwollende Vergnügen, Allen zu ſpenden.

Beides hat Ferdinand Ries an sich erfahren, der Sohn jenes Bonner ersten Violinisten, von dem S. 12 die Rede gewesen. Ries kam im Jahr 1800 nach Wien, als Beethoven eben mit der Vollendung seines Oratoriums „Christus" beschäftigt war, das zum erstenmal in einer großen Akademie (Konzert) am Wiener Theater zu seinem Vortheil aufgeführt werden sollte. Er überreichte einen Empfehlungsbrief seines Vaters, der sich der Mutter in ihrer letzten Krankheit hülfreich erwiesen hatte. Beethoven sagte dem jungen Ankömmling: „Ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten; aber schreiben Sie ihm, ich hätte nicht vergessen, wie meine Mutter starb. Damit wird er schon zufrieden sein." Und er hielt Wort. Er unterrichtete den ihm Anvertrauten auf das Sorgfältigste, ließ ihn Sätze oft zehnmal wiederholen, bis er zufrieden sein konnte; die letzten Variationen Op. 34 mußte Ries siebzehnmal fast ganz vollständig vortragen. Allerdings überließ er den Schüler bei dringlichen Arbeiten sich selber, ohne sonderlich nach ihm hinzuhören, dafür verlängerte er die Lehrstunden, wenn es nöthig schien, auf das Doppelte der Dauer. In diesen Lektionen zeigte denn auch die vorzugsweise dem Geistigen zugewandte Richtung Beethovens ihren Einfluß. Gegen Fehler der Technik oder Bravour war er nachsichtig, gegen Fehler im Ausdrucke leicht aufgebracht; jenes, meinte er, sei Zufall, dies Mangel an Kenntniß, Gefühl, Achtsamkeit. Was die musikalische Pädagogik hierzu sagt, kann unbeachtet bleiben; der Karakter Beethovens spricht sich darin aus. Er selber „pudelte oft, sogar öffentlich," erzählt Ries, der übrigens das Glück gehabt hat, sich seinem Meister in dessen letzten schweren Jahren dankbar erweisen zu können.

Ebenso gewissenhaft hat es Beethoven mit dem Unterricht des Erzherzogs Rudolf genommen. Aus später Zeit liegt darüber seine Mittheilung in einem Briefe vom 25. April 1823 an Ries vor: „Der Aufenthalt des Kardinals durch vier Wochen hier, wo ich alle Tage zweieinhalb ja drei Stunden Lektion geben mußte, raubte mir

viel Zeit; denn bei solchen Lektionen ist man des andern Tages kaum im Stande zu denken, vielweniger zu schreiben." Das war also sein „Hofdienst;" er mußte, wenn er im Gange war, schwer drücken. Der vornehme Dilettant wollte auch komponiren (es sind große Varationen von ihm erschienen) und spielen. Seinem Talent und den auftauchenden Stimmungen, wie sie auch gewesen sein mögen, traten die erzherzöglichen und klerikalen Geschäftigkeiten, die Hofverhältnisse mit ihren Kourtagen, Aufwartungen und sonstigen Ansprüchen, kurz dieses ganze zerstreuende, innerlich leere, von innen heraus erkaltende, aller Stille, Sammlung, aller Erhebung zum Ideal widerstrebende Leben in den Weg. War endlich eine Zwischenzeit der Muße und Stille erhascht, so mußte der verdreifachte Beistand Beethovens ersetzen und ergänzen, was gefehlt, oder in diesem Lebensgetümmel verloren gegangen war. Das zehrte dann wieder an Beethoven, raubte ihm Stille und Sammlung des Gemüths und Stimmung, die Bedingungen künstlerischen Schaffens. Denn der Künstler kann nicht in beliebigen Stunden werkeln; er muß in sich ruhen, daß das neue Leben keime und gesund wachse, nicht verkomme, nicht im Gedränge hastig hervorgetrieben werde. — Zum Glück für Beethoven und uns waren das nur leidige Ausnahmszeiten.

Besonders zum Glück für ihn. Er für sein tief-innerlich Werk bedurfte vor Andern der Stille und freier Zeit, und des Lebens im Freien, daher er vor Allem die gute Jahreszeit vom Frühjahr bis zum Spätherbst auf dem Lande zubrachte. Ueber seine Lebenseinrichtung giebt Schindler befriedigende Auskunft, der nur wenig aus andern Quellen zuzusetzen ist; wie denn überhaupt die Verdienste dieses Mannes um seinen Freund Beethoven und um uns durch seine Biographie Beethovens nicht überall im Auge behalten zu sein scheinen.

Beethoven pflegte Winters und Sommers mit Tagesanbruch aufzustehn und sogleich an den Schreibtisch zu gehn. Von da

arbeitete er bis zwei oder drei Uhr, der Zeit seines Mittagstisches, nur daß er dazwischen frühstückte, auch ein- oder zweimal auf eine halbe oder ganze Stunde in's Freie lief, um innerlich weiter zu arbeiten. Diese plötzlichen Ausflüge wurden weder durch Kälte noch Wärme, weder durch Regen noch Sonnenschein gehindert; daher kam er jeden Herbst sonnverbrannt wie ein Winzer vom Lande zur Stadt zurück. Gleich nach Tische machte er, wenn er sich in Wien aufhielt, seine gewöhnliche „Promenade" ein Paarmal rund um die Stadt herum, gleichviel, ob Regen oder Schnee, Kälte oder Hitze sich entgegenstellten. Nachmittags arbeitete er niemals, Abends nur sehr selten. Nicht einmal mit Korrekturen wollt' er dann noch belästigt sein, die ihm ohnehin die peinlichste Arbeit waren. Lieber schrieb er Noten ab. Am meisten liebte er, zur Zeit der Abenddämmerung am Flügel zu fantasiren, oder auch Violin oder Bratsche zu spielen; beide Instrumente mußten deßhalb immer auf dem Flügel bereit liegen. Spätestens um zehn Uhr begab er sich zur Ruhe.

Die eigentlich schöpferische Arbeit, das erste Fassen und Reifenlassen der Ideen fand meist im Freien statt; er war gewohnt, Notizbücher bei sich zu führen, in denen er, was ihm kam, aufzeichnete*). Bei diesem Umherschweifen vergaß er, besonders in den spätern Jahren, wo er mehr in sich gekehrt als in der Außenwelt lebte, zum großen Verdruß seiner Haushälterin nur zu oft, zur Mahlzeit heimzukehren, speiste dann, wenn er endlich inne ward, daß die Zeit verpaßt sei, im ersten besten Gasthause, wohl gar vergessen, daß daheim geladene Freunde seiner und des Mahles warteten. Oft, wenn er sich, um zu notiren, auf dem Rasen niedergelassen, — einer dieser Poetensitze, auf dem er über die heroische Symphonie und Leonore gesonnen, ist von Schindler bezeichnet: es ist im Walddickicht des Schönbrunner Hofgartens auf der Anhöhe eine Eiche, die sich zwei Fuß über der Erde in zwei Hauptäste theilt, — springt er auf und

*) Sie sind Eigenthum der Berliner Bibliothek.

eilt weiter, ohne gewahr zu werden, daß er seinen Hut hat liegen lassen. Denn er lebt nur in seinen Werken.

Ganz bestimmt weiset Ries die Frucht eines solchen Ausflugs nach. „Bei einem Spaziergang auf dem Lande (erzählt er) hatten wir uns verirrt. Beethoven hatte den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Da ist mir ein Thema eingefallen, sagte er. Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier. Nun tobte er eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in der Sonate Op. 57."

Mag uns hier, wo wir der Persönlichkeit des Künstlers so nahe getreten sind, Schindler auch noch Einzelheiten zur Erfüllung des Anblicks liefern.

Baden und Waschen im kalten Wasser gehörte zu den nächsten Bedürfnissen. Ging er während der Arbeit nicht aus, um sich wieder zu sammeln, so stellte er sich, nicht selten im tiefsten Negligé, an das Waschbecken, goß einen Krug Wasser nach dem andern auf die Hände, „brummte oder heulte abwechselnd dabei (denn singen konnte er nicht) ohne zu merken, daß er bereits wie eine Ente im Wasser stehe, durchschritt dann wieder mit furchtbar rollenden Augen oder ganz stierem Blick und doch scheinbar gedankenlosem Gesichte (in welchem sein Bart öfters eine abschreckende Länge erreicht hatte) einigemal das Zimmer, trat dann und wann an den Schreibtisch, um Notirungen zu machen, und trieb dann das Waschen und Heulen wieder weiter. So lächerlich solche Scenen immer waren, so durfte es doch niemand merken lassen, noch weniger ihn in dieser nassen Begeisterung stören, denn es waren dies Momente, oder richtiger, Stunden der tiefsten Meditation."

Auch als Getränk war ihm frisches, klares Brunnenwasser unentbehrlich; er trank es oft unmäßig vom Morgen bis zum Abend. Nächstdem gehörte der Kaffee für das Frühstück zu seinen dringendsten Bedürfnissen. Er bereitete ihn häufig selber und verfuhr da

bei mit wunderlicher Gemeſſenheit. Das übliche blecherne Maaß ſchien ihm zu ungenau; er zählte für jede Taſſe, beſonders wenn er Gäſte hatte, 60 Bohnen ſelbſt ab, mit einer Genauigkeit, wie bei keinem andern Geſchäfte. Bei Tiſche war er wenig wählig, am Abendtiſche ſehr leicht zufriedengeſtellt; ein Teller Suppe, ein Reſt vom Mittag genügten. Von alten Weinen war ihm Ofener Gebirgswein der zuſagendſte. Unglücklicherweiſe war er aber kein Weinkenner; ihm mundeten gerade die verfälſchten Weine am beſten. Sie richteten dann in ſeinem ohnehin geſchwächten Unterleibe viel Unheil an, und dagegen half kein Warnen, weil er nicht zu unterſcheiden wußte. Auch ein gutes Glas Bier und die Tabakspfeife wurden nicht verſchmäht; dabei nun durften aber die politiſchen Zeitungen nicht fehlen, beſonders die augsburger allgemeine, die ihm überhaupt viel Zeit wegnahm.

Dieſe Genüſſe führten ihn, auch noch in den letzten Jahren, in Gaſthöfe und Kaffeehäuſer, deren er ſtets ein beſtimmtes wählte, und zwar ein ſolches, das einen hintern Ausgang hatte. Hier konnte man ihn am Leichteſten ſehn, wiewohl er ſich da mit Fremden nur höchſt ſelten in eine kurze Unterhaltung einließ. Sobald das letzte Zeitungsblatt durchlaufen war, zog er ſich eiligſt durch die Hinterthür zurück.

Das Verhängniß.

In dieſes harmloſe, nur der Kunſt geweihte Leben ſchlich ſich, geſpenſterhaft, unmerklich aus dem Dunkel hervortretend und unabwehrbar ein Geſchick, das für den Muſiker das ſchrecklichſte, ja vernichtend erachtet werden müßte, auch für jeden andern Muſiker es geweſen wäre.

Beethovens Gehör ſchwand.

Der Nerv, der dem Muſiker natürlicher Lebensquell für ſeine Kunſt und eingeborner Richter bei ſeinen Arbeiten iſt, der vertrocknete.

Die erſte Kunde davon giebt Beethoven ſelbſt in ſeinem Brief an Wegeler (S. 155) vom 29. Juni 1801. .... „Nur hat der neidiſche Dämon, meine Geſundheit, mir einen ſchlechten Stein in's Bret geworfen: mein Gehör iſt ſeit drei Jahren immer ſchwächer geworden ..... Ich kann ſagen, ich bringe mein Leben elend zu. Seit zwei Jahren faſt meide ich alle Geſellſchaften, weil mir nicht möglich iſt, den Leuten zu ſagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, ſo ging's noch eher; aber in meinem Fach iſt das ein ſchrecklicher Zuſtand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering iſt, — was würden dieſe dazu ſagen! Um dir einen Begriff

von dieſer wunderbaren Taubheit zu geben, ſo ſage ich dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orcheſter anlehnen muß, um den Schauſpieler zu verſtehen. Die hohen Töne von Inſtrumenten, Singſtimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen iſt es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich mein Zerſtreuungen hatte, ſo hält man es dafür. ..... Ich habe oft ſchon — mein Daſein verflucht; Plutarch hat mich zu der Reſignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich iſt, meinem Schickſal trotzen, obſchon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichſte Geſchöpf Gottes ſein werde."

In jenem andern Briefe vom 16. November 1801, in dem er ſo glückvoll von ſeiner Liebe ſpricht, ſtellt ſich das Unglück dicht neben jenes heitere Bild. „Du kannſt es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben ſeit zwei Jahren zugebracht; wie ein Geſpenſt iſt mir mein ſchwaches Gehör überall erſchienen, und ich floh die Menſchen, mußte Miſanthrop ſcheinen, und bin's doch ſo wenig. .... Glaub' nicht, daß ich bei euch glücklich ſein würde. Selbſt eure Sorgfalt würde mir wehe thun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf euren Geſichtern leſen und würde mich nur noch unglücklicher fühlen. — Jene ſchönen vaterländiſchen Gegenden, was war mir in ihnen beſchieden? Nichts als die Hoffnung auf einen beſſern Zuſtand; er wäre mir geworden — ohne dieſes Uebel! O die Welt wollte ich umſpannen, von dieſem frei. .... Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun ſchon lange die halbe Welt durchgereiſet, und das muß ich. Nur halbe Befreiung von meinem Uebel, und dann — als vollendeter reifer Mann komme ich zu euch, erneuere die alten Freundſchaftsgefühle. So glücklich, als es mir hienieden beſchieden iſt, ſollt ihr mich ſehen, nicht unglücklich; nein, das könnte ich nicht ertragen. Ich will dem Schickſal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen ſoll es mich gewiß nicht."

Wie dies tapfere Gemüth gekämpft hat gegen ein für jeden Menſchen entſetzliches, für den Muſiker, den Ohrmenſchen, un-

faßbares Geſchick, wie bald da, bald dort ihm ärztliche Hülfe geboten wird, wie jede Hoffnung, eine nach der andern, unter dem Hauche des leiſe heranſchleichenden Elends welkt, wie er von der Hoffnung zu neuen, ihn beſchämenden Enthüllungen der Wahrheit, von Ermannung zur Verzweiflung ſchwankt und dennoch, ſeinem Vorſatze treu, nur Schritt für Schritt weicht, nur das unvermeidlich Verlerne oder Verſagte aufgiebt: das muß Jeden, der von den Prüfungen der Menſchenkraft und von dem gewöhnlichen Maaß dieſer Kraft eine richtige Vorſtellung hat, mit Bewunderung und Ehrfurcht erfüllen.

Zunächſt verſcheucht ihn die Scham, in ſeinem Berufe gleichſam verneint zu ſein, — ein Gefühl, das ſich nicht wegphiloſophiren ließ, — aus der Geſellſchaft, verzichtet er auf das Wiederſehn der lieben Heimath und der Freunde ſeiner Jugend, muß er den Kunſtreiſen entſagen, die für Ruf und Lage des Muſikers ſo wichtig ſind. Ob nicht dieſe Hemmung ihn von dem Gedanken an Opernkompoſition fern gehalten, wer kann das wiſſen? Wie will auch ein Taubgewordner, abgeſchloſſen vom Verkehr mit Menſchen und von der Beobachtung des Singperſonals, Opern in Scene ſetzen? Beethoven ſelbſt, als viel ſpäter (1823) der General-Intendant der Berliner Theater, Graf Brühl, ihn einladet, eine Oper für Berlin zu ſchreiben, verlangt, nach Berlin berufen zu werden, um ſich beſſer nach den dortigen Singkräften zu richten; er hatte über der Zuträglichkeit der Sache das unüberwindliche Hinderniß vergeſſen.

Selbſt den harmloſen Naturgenuß vergiftet das hämiſche Schickſal. Im Jahr 1802 war's; da erging ſich Beethoven im Geleit ſeines jungen Schülers Ries in der anmuthigen Flur bei Wien, beiden die Seele ganz offen und erhellt vom milden Einfluß der Natur. Ries, in jugendlicher Unüberlegtheit, macht den geliebten Meiſter aufmerkſam, wie artig der Hirtenknabe dort auf der ſelbſtgeſchnitzten Pfeife von Fliederholz in die Wieſen und Büſche hineinflöte, als müſſe die Natur ſelber ihr Liedlein dazugeben. Beethoven

lauscht und lauscht immer gespannter wohl eine halbe Stunde lang, ohne etwas zu vernehmen. Umsonst ist es, daß Ries, der seinen Fehlgriff gewahr wird, ihn versichert, er höre auch längst nichts mehr, der Knabe müsse aufgehört haben; Beethoven wird in sich gekehrt, „außerordentlich still und finster." Trüb und bang ist der Rückweg in die einsame Wohnung.

Dann löst es, einen nach den andern, die Fäden, die Menschen gesellig an einander knüpfen. Mit Tauben ist schwer verkehren, weil man sich ihnen schwer verständlich macht. Sie aber lauschen gespannt und bleiben dennoch unsicher des Vernommenen, mißverstehn, werden irr' an dem, was vor ihren Augen verhandelt wird, irr' am Sinn' und der Gesinnung. Der Argwohn schleicht sich ein in das vorher so arglose Gemüth, und nistet fest, von innen es verfinsternd; Argwohn, Mißtraun, Reizbarkeit, jähzornig Aufwallen sind das Geleit der Taubheit. „Sie glauben nicht, schreibt Beethovens treuer Freund, Stephan von Breuning, am 13. November 1806 an Wegeler, welchen unbeschreiblichen Eindruck die Abnahme seines Gehörs auf Beethoven gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl, unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Karakter; dabei Verschlossenheit, Mißtraun oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit. Größtentheils, nur mit wenig Ausnahmen, wo sich sein ursprünglich Gefühl ganz frei äußert, ist der Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, da man sich nie sich selbst überlassen kann."

Hier also sehen wir den Quell, aus dem soviel Unruhe, Mißkennung, verletzende Uebereilung und Reue und Schmerz in ein von Grund aus offnes und wohlwollendes Herz fließen sollten. Aeußerlich frei, ging Beethoven innerlich gefangen in der für ihn stummgewordenen Welt einher, in der er, künstlerisch in sich gekehrt, ohnehin fremd geblieben war. Seine Arglosigkeit selbst trug neuen Stoff in dies streitvolle Dasein; denn sie machte ihn leichtgläubig, dem vertrauend, der gerade zu ihm sprach. Seine erprobtesten

Freunde, klagen unverdächtige Zeugen, können durch Unbeglaubigte, Unbekannte bei ihm verläumdet werden. Dem Vielgewohnten macht er dann keinen Vorwurf, verlangt er keine Erklärung ab; aber er zeigt ihm auf der Stelle die tiefste Verachtung. Der wußte nun gar nicht, woran er mit ihm war, bis die Sache, meistens zufällig, sich aufklärte. Dann freilich suchte Beethoven sein Unrecht so schnell als möglich wieder gut zu machen und war unerschöpflich in Reue und Versöhnung des Verletzten. So lange dieser Argwohn, den man geradezu Gehörkrankheit nennen möchte, sich nicht einmischte, war er seinen Freunden unerschütterlich treu; sie konnten in allen Bedrängnissen auf seine Theilnahme, soweit er zu helfen vermochte, auf seine thätige Hülfe unbedingt rechnen.

Ihm selber kehrte in so tiefer Bekümmerniß der Gedanke an Selbstmord öfter zurück. So schreibt er am 2. Mai 1810 an Wegeler: .... „Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht [illegible] Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst." — Wie nun aber bei allen Menschen das Gemüth sich aus jeder hohen Spannung in den Gegensatz zu retten sucht, so schlugen auch bei Beethoven die trüben und verzweifelten Stimmungen plötzlich in Ausbrüche seltsamer, oft kindischer Lustigkeit um. Dann war er, in schallend Gelächter ausbrechend, eben so lärmend, wie vielleicht unmittelbar zuvor im Schelten; Zorn und Lustigkeit traten in dieser kräftigen Natur gleich stark hervor und wechselten aprilartig.

Auch in seine Kunst verfolgte ihn das Verhängniß. Hier aber konnte es störend nur in die Verhöfe dringen.

Es untergrub allmälig sein Spiel, da hierbei nicht die bloße Vorstellung ausreicht, sondern das wache Ohr die Ausführung leiten und jeden Moment bestimmen muß. Er übte ohnehin nun nicht

mehr fort und überließ in Geſellſchaften und Konzerten lieber Andern, namentlich ſeinem Schüler Ries (der aber nur bis 1805 in Wien blieb) die Ausführung ſeiner Werke. So trat allmählig auch ſchriftliche Unterhaltung (in den ſchon erwähnten Konverſationsheften) an die Stelle der mündlichen. In der letzten Zeit wirkte ſein Spiel mehr peinlich als erfreuend. Da er nicht mehr hört, ſo ſpielt er nicht mehr deutlich; die Linke legt ſich bald der Breite nach auf die Taſten und verdeckt mit tiefſummendem Durcheinanderſchall, was die Rechte oft allzuzart ausführt, bald überbietet er, im Durſt etwas zu hören, die Kraft des Inſtruments und ſprengt die Saiten reihenweis. Vergebens verfertigte der geſchickte Inſtrumentmacher Graff für Beethoven einen Schalldeckel, der die Tonwellen zuſammengefaßt in ſein Ohr leiten ſollte. Der Tod war im Ohre.

Das Uebel ſtörte auch mehr und mehr ſeine Direktion.

Ohnehin hatte er nicht Gelegenheit gehabt, ſich dafür zu vervollkommnen; das iſt ohne fortgeſetzte Bethätigung an einem beſtimmten Orcheſter oder Chor nicht erlangbar. Er nun vollende, mit reizbarem Gefühl für jeden Zug ſeines Werks, konnte nicht die Ruhe finden, die zum allmähligen Zurechtrücken einer Ausführung gehört. Nur in ſein Werk vertieft, wollte er den Vortrag gleich durch ſeine Bewegungen lenken, ſchlägt bei ſtarken Accenten gelegentlich auf Nebentakttheilen nieder, drückt ſich beim Diminuendo zuſammen, verlängert ſich beim Crescendo, ſteht bei dem Tutti hochaufgerichtet auf den Zehen, mit beiden Armen wellenmäßig rudernd, wie zu den Wolken emporſchwebend. Alles an ihm in regſter Thätigkeit.

Nun hinderte ihn ebenein die allmählig wachſende Hartbörigkeit, der Ausführung genau zu folgen. Die Ungewißheit, ob dieſer, jener Eintritt wirklich erfolgt ſei, das Hinhorchen danach brachte unabſichtliche Zögerung oft in ſolche Stellen, wo man dem Orcheſter den Zügel ſchießen laſſen muß, und Schleppen oder Schwanken in die Ausführung, nicht ſelten auch unangenehme Verſtimmung zwi-

ſchen Direktor am Orcheſter hervor, das ohnehin an den Neuheiten der Werke, an dem plötzlichen Taktwechſel und unerwarteten Eintritten genug Anlaß hatte, aufzumerken. Selbſt Ries, der dem Meiſter ſo nahe ſtand, hielt in der Probe der Eroica den Eintritt des Horns vor dem dritten Theil des erſten Theils für verfrüht und rief unwillkührlich laut aus: das klingt ja infam falſch! — wofür er, wie er ſagt, beinah eine Ohrfeige davongetragen hätte. Soviel wie möglich that übrigens Beethovens Gutmüthigkeit im Verein mit dem hohen Anſehn, in dem er als Kompeniſt ſtand, die gute Stimmung zu erhalten oder wiederherzuſtellen. Wurde bei unerwartetem Taktwechſel umgeworfen, ſo brach er in ein dröhnend Gelächter aus und rief wohl: „Ich hab' es gar nicht anders erwartet und mich darauf geſpitzt, ſo bügelfeſte Ritter aus dem Sattel zu heben. Gingen aber die Muſiker auf ſeine Idee mit Feuer ein, ſo fühlte er ſich beglückt, rief ihnen ein donnerndes Bravi tutti! zu und gab auf dieſe Verſtändniß der Kunſtgenoſſen mehr, wie auf den Beifall des Publikums.

Iſt das Uebel wirklich ohne Einfluß auf ſeine Kompoſitionen geblieben, nicht in das Heiligthum, nur in die Vorhöfe gedrungen? —

Der um franzöſiſche und belgiſche Muſikpflege und litterariſch allgemein verdiente Fétis und nach ihm Oulibicheff ſind der Meinung: Beethoven habe allmählig in ſeiner Taubheit die klare Erinnerung und Vorſtellung von den Tonverbindungen und Wirkungen verloren und ſei deßhalb zu all dieſen „Harmoniewidrigkeiten" gekommen, die „außerhalb der Grammatik" (regelwidrig) ſeien, zu dieſen Antizipationen, die der ruſſiſche Dilettant wohlgemuth als häßliches Miauen, Uebelklänge, um das wenigſt empfindliche Ohr zu zerreißen (de miaulement odieux, de discordance à déchirer l'oreille la moins sensible) bezeichnet *). Es kommt hier nicht darauf an, dieſe Auffaſſung zu erörtern, die den geiſtigen Inhalt und

*) Biographie v. Mozart. Theil 3, S. 268.

die Triebfedern ganz bei Seite läßt, welche beethovensche Gestalten aus der Idee des Werkes heraus mit innerer Nothwendigkeit lenken, um ihn nach dem an Mozart und den Italienern gebildeten Geschmack (Dulibicheff) und nach den Regeln der alten Schule (Fétis) zu messen, die insgesammt ihren letzten Grund in dem Streben nach sinnlichem Wohlgefallen oder äußerlicher „Einheit und Mannigfaltigkeit" (wie das alte ästhetische Stichwort lautet) haben. Die Ansicht läßt sich ohnedem aus den Werken selbst vollständig widerlegen. Wie man nämlich über die spätern und letzten Werke auch urtheilen, wie empfindlich man sich auch gegen jene vermeintlichen Anstößigkeiten erweisen möge, so ergiebt sich doch, daß dicht daneben, oder vielmehr im innigsten Verband mit ihnen ein ganzer überreicher Blütenflor der zartesten, wohlklingendsten melodischen und harmonischen Gebilde — die Sache von diesem untergeordneten Gesichtspunkt angesehn — aufgepreßt ist, ja daß Beethoven nie zuvor so fein und zart gebildet, das heißt aber: innerlich vernommen hat. War er also dessen fähig, lebte das volle Bewußtsein der Tonwelt in ihm fort, so können nicht gleichzeitig jene vermeintlichen Anstößigkeiten den Mangel an diesem Bewußtsein beweisen.

Nicht so gröbliche Antastung hat in Beethovens künstlerischen Organismus dringen dürfen, wie hier auf den ersten flüchtigen Hinblick von einem ganz ungehörigen Standpunkt aus angenommen worden. Man müßte, um hier zuzustimmen, nicht nur den Beethoven vergessen, sondern auch den Künstler überhaupt. Der Tondichter hat sich von der ersten Zeit seiner Entwickelung an mit dem Tonwesen so ganz erfüllt, daß er in Wahrheit für sein Gestalten des äußern Ohrs gar nicht mehr bedarf; er hört innerlich, wie der Bildner — wie wir Alle innerlich schauen, bedarf daher auch bei der Komposition gar nicht des Instruments (vielmehr übt die Zuflucht zu ihm oft einen hemmenden oder irreleitenden Einfluß) und wenn er sich desselben, — wohlverstanden blos zur Anregung, —

bedient, ſo kommt (wie Beethovens Spiel- und Singweiſe S. 163 beweiſt) auf das leibliche Hören wieder nicht viel an.

In geiſtiger und künſtleriſch wie menſchlich begreiflicher Weiſe nur ſollte jenes düſtere Geſchick ſeinen Einfluß in den Werken ſelber äußern.

„Wie ein Geſpenſt" — ſo ſagt Beethoven ſelbſt — aus der Nacht hervor, nebel- und gifthauchend ſchleicht das Bewußtſein des tückiſchen Uebels, man weiß nicht wann und woher, hervor, oft in die heiterſten Stunden wie in die herzlichſten Verhältniſſe (S. 168) und in die kräftigſten. Aus welcher verhüllten Tiefe des Geiſtes iſt dem Tonbildner die Geſtalt des Allegretto in der Fdur-Sonate, das Largo in der Ddur-Sonate Op. 10 (S. 135) das Trio zum Scherzo im großen Bdur-Trio Op. 97 aufgetaucht? — Aus dem innern Zuſammenhang der Werke wüßten wir darauf nicht zu antworten.

Dann noch eine anſcheinend nur das Körperliche berührende Bemerkung. Beethoven verliert bei ſeinem allmähligen Ertauben zuerſt die Fähigkeit, hohe Töne zu vernehmen, während die Empfänglichkeit für die Tiefe länger erhalten ſcheint. Naturgemäß; denn die allmählige Abnahme eines Sinnes trübt zunächſt die Deutlichkeit der Eindrücke. Nun iſt aber im Tonleben die Tiefe vermöge der langſamern Schallwellen die dunklere Region, aus der ſich die je höhern Tonlagen in wachſend-ſchnellern Schallwellen je lichter und beſtimmter

(C : c : g = 1 : 2 : 3,

c : e : g = 4 : 5 : 12 Schwingungen)

erheben. Es iſt kein willkührlich Gleichniß, ſondern Naturwahrheit, wenn wir die Tiefe den Ur-Schall, die Mutter nennen, aus der ſich das Tonreich immer höher und reicher auferbaut, ſo weit, und weiter, als unſer Sinn ihm folgen kann. Schwindet der Sinn, ſo verliert er ſtufenweis dieſe Folgekraft und ſinkt in die dunklere Tiefe zurück, die zuletzt denſelben in ſtillem Brauſen umfängt, aus dem

die Schallwelt und das Leben des Sinns emporgestiegen war; im „stillen sanften Sausen" vernimmt Elias den Herrn.

Die Hinneigung zu diesem linden Athem der Tiefe nun ist ein hervortretender Karakterzug der Beethovenschen Kompositionen, und er wird es immer mehr im Fortschreiten seines Lebens. Der Ur-Schall dröhnt leise fort im Tiefklang seiner Pianoforte-Lagen (im gellertschen Liede „die Himmel," in Largo- und Scherzo-Sätzen, in den 33 Variationen) in den tiefen Haltetönen der Hörner und den tiefen Lagen der Bläser (schon in der Prometheus-Ouvertüre, in der B dur-Symphonie, in der Fidelio-Ouvertüre) in der brütenden Stimmhäufung der Pastoral-Symphonie, der neunten, der zweiten Messe; man würde nicht fertig, wollte man die Beispiele vervollständigen.

Daß dies nicht Manier gewesen oder geworden, daß es nicht pathologisch Erzeugniß aus seinem Befinden gewesen, dafür bürgt sein Künstlerkarakter und sein durchaus geistiges und karakterkräftig Wesen. Das Eine kam nur zum Andern, die Hinweisung des Sinnes zu der Hinneigung des Geistes nach der Tiefe. Er trug geistig und körperlich das Urphänomen des Tonlebens in sich, jenes Erbeben der Urkörpertheile, in dem das Leben sich regt und kundthut, in dem das Ganze sich weiset als Durchunddurch-Lebendiges im Gegeneinander der Momente und in ihrem Einssein. Das dröhnt ihm aus der Tiefe, klingt und winkt ihm aus der Höhe; die Höhe, deren Ansprache seinem Ohr entzogen ist, erfaßt er lühnlichst in der Sonate Op. 106, sie ist ihm Stimme der Verheißung aus dem Jenseits im Benedictus der zweiten Messe, sie klingt ihm wie Delirium zu in jener letzten (Op. 111) der ahnungs- und verbedeutungsschweren drei letzten Sonaten, in den letzten Quartetten. In ihm ist die Musik, Andre sind glücklichsten Falls in der Musik. Er sprach sich selber aus, und damit das tiefste Wesen der Musik. Und in diese Tiefen, wie freudig stieg sein Geist, — freudig wie die Rückkehr zur Heimat, — in sie hinab!

Es war ein Weg

„in's Unbetretene,
Nicht zu Betretende,"

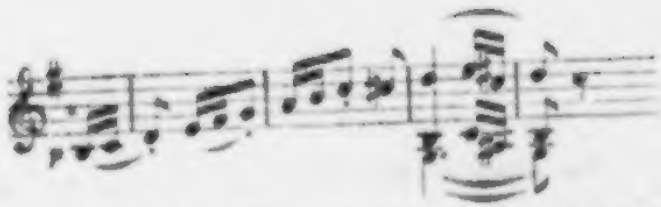
den er, kühn wie Fauſt zu den Müttern, zu wandern hatte.

Und er wanderte ihn. Er hatte „dem Schickſal in den Rachen gegriffen;" keinen Schritt durft' es ihm hemmen und keine Saite der reichen Lyra ſeiner Bruſt verſtimmen.

Aus dem Jahre 1799 bezeugen es

Zwei Sonaten für Piano, Op. 14, die erſte ein anmuthvolles Tonſtück aus Edur, die andre, aus Gdur, ein reines Bild der Zärtlichkeit und Anmuth, leicht und naiv hingezeichnet, wie von der Hand eines genialen jungen Mädchens. So leichtbewegt tritt das erſte Thema daher, wie eine Bitte, die ſich flüchtig heranſchmeichelt, gewiß, daß man ihr nicht widerſtehn könne. Und das ſüße Kind tritt mit ſo ſprechender Rede (zweiter Satz der Hauptpartie) heran, daß man aus irgend einer der artigſten Scenen, wie Paiſiello ſie in Roſſini's Zeit geſchrieben haben könnte, die Worte ſelber zu vernehmen meint. Das ſpricht ſo offen, wie ein heiter geöffnetes zärtliches Auge, führt ſich ſo leicht und natürlich fort zum Ausdruck leichten, faſt wünſchelosen Daſeins (Seitenſatz), und ruht ſo ſorglos (im Schlußſatze), daß ſelbſt ein flüchtig vorüberziehender Wolkenſchatten nur einen neuen Reiz dem lieblichen Daſein zufügen kann.

Den zweiten Satz (Andante, Thema mit Variationen) möchte man l'étude nennen, das Arbeitskabinett eines jungen Mädchens. Gearbeitet wird, mit ganz ernſthafter Miene. Nun, die Arbeit und der Ernſt, ſie ſind nur eine andre Geſtalt des artigen Lebensſpiels, wenn die Stirn ſich auch einmal bei irgend einer Verwirrung des Fadens kräuſelt und der Blick ſchärfer hinſpannt. Um ſo heiterer tanzt, fein und ausgelaſſen zugleich, das Scherzo-Finale dahin; das Thema (Allegro assai)

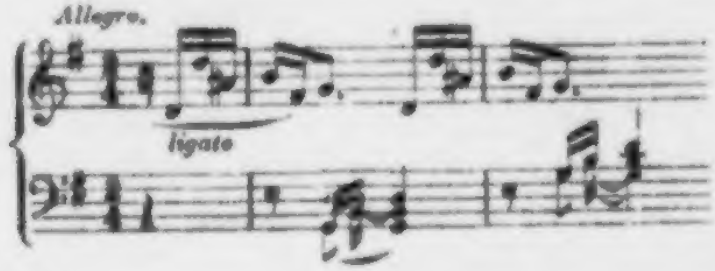


fliegt so launig, so eigenwillig! fast scheint es zu straucheln! es war nur Neckerei.

Vielleicht sind wir des anmuthigen Anblicks gar nicht werth gewesen; denn er kann uns nicht von einem kleinen Streit zurückhalten; und das Reizende soll nicht Gegenstand des Streits sein, sondern beiderseitiger Freude. Man mag diese kleine Fehde, die unsrerseits nichts als Liebeseifer ist, sogar bedenklich finden, denn sie wird keinem Geringern angekündigt, als dem verdienstvollen Schindler, von 1814 bis zum Tode der Schüler und Freund Beethovens und sein erster Biograph. Und hinter Schindler steht gar Beethoven. In Wahrheit gilt aber der Streit nicht sowohl der kleinen Gdur-Sonate.

Schindler fügt nämlich seiner Arbeit auch Bemerkungen aus Gesprächen mit Beethoven über einzelne Werke bei, die schon ihrer Quelle nach nicht anders, als die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich ziehn können. Auch unsre beiden Sonaten kommen dabei zur Betrachtung. Beethoven spricht — es ist im Jahr 1823, nachdem Rossini und die italienische Musik Wien ganz eingenommen — aus, daß jene Zeit, in der er die Sonaten geschrieben, poetischer gewesen sei, als die jetzige; Jedermann habe damals von selbst „in den zwei Sonaten Op. 14 den Streit zweier Prinzipe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen erkannt, weil es gleichsam so auf der Hand liege." Weiterhin heißt es: „Beide diese Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt, und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Prinzipe) fühlbarer noch, als in der ersten Sonate. Beethoven nannte diese beiden Prinzipe das

bittende und das widerſtrebende." Die Oppoſition beider ſoll ſich gleich in den erſten Takten in der „Gegenbewegung" zeigen,



im Schlußſatze —

ſollen beide (Stimmen oder Prinzipe) ſich einander nähern, in der gleich darauf erfolgenden Kadenz (Schluß) auf der Dominante das gegenſeitige Einverſtändniß ſchon fühlbar werden. Leider beginnt unmittelbar darauf (mit dem Eintritte des zweiten Theils) der Kampf auf's Neue. Soweit Schindler.

Das alles ſoll Beethoven geſagt haben? von ſeinem lieblichen Gdur-Kinde? —

Es kann Niemandem einfallen, die Wahrhaftigkeit des Erzählers in Zweifel zu ziehn; nichts iſt uns ferner, als ſolches Unrecht, das zugleich Undank wäre. Man kann aber dem Erzähler glauben und der Erzählung nicht.

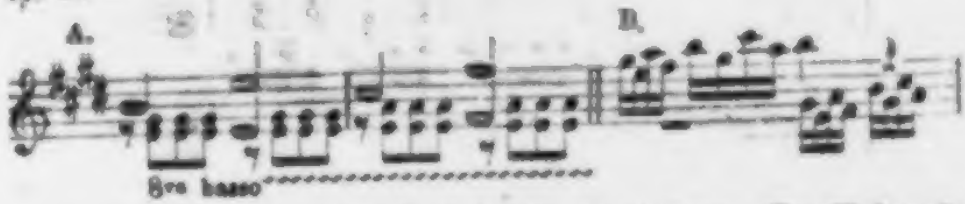
So hier. Vor allem muß es wunderlich arm und verritten erſcheinen, daß ein Beethoven zwei Sonaten über ein' und dieſelbe ſo einfache Aufgabe geſchrieben haben ſolle, und zwar gleichzeitig, und beide vereint herausgegeben und derſelben Perſon (Gräfin Brown) gewidmet.

Sodann: zwei Sonaten, keineswegs von verſchiedner Stimmung, aber ſonſt einander nicht mehr gleichend, als überhaupt irgend

ein liebliches Tonbild irgend einem andern lieblichen Tonbilde, zwei ganz verſchiedene Sonaten ſollen daſſelbe — denſelben ziemlich genau angegebnen Inhalt ausſprechen! —

Nun aber ſoll der Inhalt ein Dialog ſein. Wo findet ſich der? Die Vorſtellung eines Dialogs würde den mittelmäßigſten Muſiker darauf gebracht haben, daß dazu zwei Stimmen gehören, und zu einem Dialog eines Liebes- oder Ehepaars eine tiefe und eine hohe. Wo findet ſich dergleichen in den beiden Sonaten?

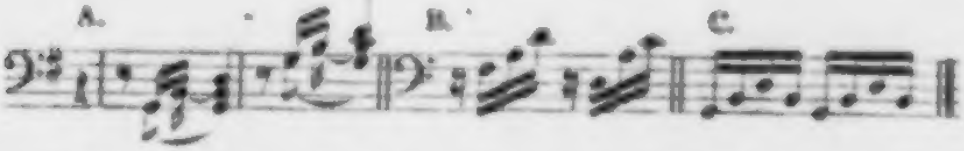
In der E-Sonate iſt der Hauptſatz des Allegro, wie hier bei A —



angedeutet iſt, einſtimmig mit einfachſter Begleitung. Der Anhangsſatz bei B iſt nicht ſprechend, ſondern blos gangartiges Tonſpiel, geht aber (wenn man gewaltſam zwei Redende hineinfinden will) durch vier Oktaven; es wär' allenfalls an eine tibetaniſche Ehe einer Schweſter mit ihren drei Brüdern zu denken; der Ausgang iſt zwei- — nein drei-, vierſtimmig, in freieſter abſichtloſer Führung, wie man in tauſend ſolcher Sätze findet. Der Seitenſatz iſt einſtimmig, ſogar zu Anfang ohne Begleitung, kurz, die ganze Sonate iſt es, wenn man nicht flüchtiges Hervortreten einer Begleitungsſtimme (oder mehrerer, wie oben bei B) mit dem Anſatz zu etwas Eignem, wie dergleichen jedem nur etwas gebildeten Komponiſten überall in die Feder kommt, zu ſolcher Bedeutſamkeit hinaufſchrauben will. Wie bei Beethoven ſich die Vorſtellung zweier Stimmen oder Perſonen geſtaltete, kann man in ſeiner Sonate Les adieux (Op. 81) beobachten; der ganze erſte Satz iſt geradehin Duett von tieferer und höherer Stimme, der letzte ebenfalls; der mittlere iſt durchaus Monodie, denn die Liebende iſt verlaſſen.

Mit der G-Sonate verhält es ſich, wie mit der aus E. Herr

Schindler iſt viel zu guter Muſiker, um die Begleitungsfigur der erſten Takte (A)



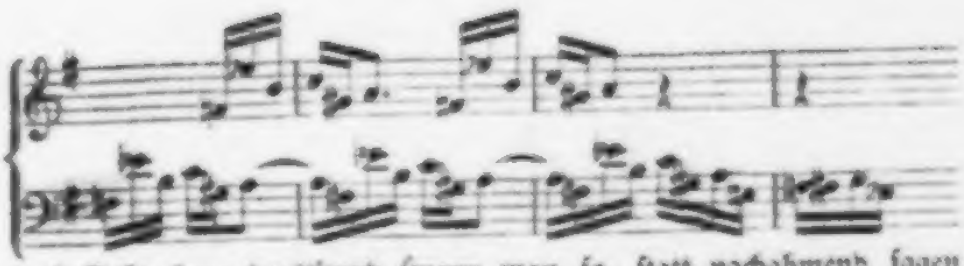
ernſtlich als eine zweite Stimme gelten zu laſſen. Es iſt ein begleitender Akkord, den Beethoven wegen der Leichtigkeit und Zartheit des Satzes nicht gleichzeitig anſchlägt, ſondern arpeggienhaft auflöſt, wie die daraus hervorgehenden allbekannten und allgebrauchten Figurationen bei B und C. So gewiß hat er nur den begleitenden Akkord im Sinne, daß er die vorangehenden Töne feſthält, bis der Akkord vollſtändig iſt. Er ſetzt ab, wieder um nicht ſchwer zu werden, er bleibt Takt 2 mit ſeiner Begleitung nicht in der Tiefe, um nicht brummig zu werden, er bleibt Takt 3 nicht in der Höhe, weil die zu dünn, zu jung und unreif klänge, und eben dieſes Hin und Her entſpricht dem beweglichen Weſen des ganzen Satzes.

Nun ſoll der allerdings ſinnig geführte Baß des Schlußſatzes (bis dahin keine Spur von Duett oder Dialog) für den Streit oder die Verſöhnung, kurz für das Daſein der zwei Prinzipe oder Perſonen einſtehn. Das wär' ein wunderlicher Dialog, in dem die eine Perſon erſt zu allerletzt das Wort ergriffe! und dazu läßt dieſer Schlußſatz eigentlich zwei verbundne Stimmen

fis g gis | a — fis h a
d e eis | fis — d g fis

gegen den Baß, alſo drei Stimmen vernehmen.

Endlich ſoll der zweite Theil das Duett, den „aufs Neue beginnenden Kampf," bringen. Hier tritt nämlich zuerſt und zuletzt der Hauptſatz herrſchend hervor, zuerſt wie zu Anfang der Sonate durchaus monodiſch, in G moll. Von da läßt er ſich auf der Dominante von B nieder und allerdings treten nun zwei Stimmen



zwei Takte lang duettirend (wenn man ſo, ſtatt nachahmend ſagen will) auf. Hierauf wird der durchaus monodiſche Seitenſatz in Bdur gebracht und nach ihm führt der Baß unter einfacher Arpeggienbegleitung die Melodie des Hauptſatzes, 18 Takte lang, ganz allein fort; der Hauptſatz erſcheint wieder (in Esdur) wie zu Anfang; ſein Motiv (die vier erſten Noten) tritt beweglich (wie ſich ziemt und tauſendmal geſchehn iſt) ſpielend bald tief bald hoch über den Orgelpunkt und führt ſo zum dritten Theil in den Hauptſatz.

Das alles zuſammengenommen iſt aber wieder nichts, als die gewöhnliche Erörterung und Ereiferung des zweiten Sonatentheils, wie ſie, bald ſo bald anders geſtaltet, ſtets im zweiten Theile (wenigſtens in allen kunſtmäßigen Sätzen) ſtattfindet. Nicht einmal in der Sonatenform allein, in allen dreitheiligen Geſtaltungen hat der zweite Theil — und in den zweitheiligen der Anfang deſſelben, z. B. im Andante der Fmoll-, im Rondo der Adur-Sonate Op. 2 — dieſe Beſtimmung. Mit pſychologiſcher und logiſcher Nothwendigkeit. Denn im erſten Theile treten die Sätze, die Geſtalten auf, um die es ſich handelt; im zweiten handeln dieſe Perſonen, werden dieſe Sätze zergliedert und erörtert, in andre Lagen (Tonarten, Stimmen), in andre Beziehungen (zu neuen Gegenſätzen u. ſ. w.) gebracht; kurz, nachdem ſie im erſten Theil aufgetreten ſind, müſſen ſie jetzt ſich durchkämpfen und durchſetzen. Das zeigt ſich in den kleinen Präludien von Bach, wie in den Symphonien von Beethoven, es iſt der typiſche, allgemeine Karakter des zweiten Theils, nicht der ſpezifiſche Ausdruck eines individuellen Werks.

„Nun: und Beethovens Wort?" —

Warum ſollt' er es nicht geſprochen haben? und obenein mit

Fug und Recht, wenn man nur erwägt, daß er überhaupt kurzangebunden, kein Freund von Worten (außer wo einmal das Herz überfloß) und zu wissenschaftlicher Erörterung nicht geneigt war, wenn man also seinen Aeußerungen einen etwas weitern Spielraum zugesteht, von ihnen nicht die Schärfe der wissenschaftlichen Bestimmung fodert, wozu übrigens auch weder Beethoven, noch der Anlaß, noch der Gegenstand geeignet war.

Nun bedenke man, wie oberflächlich die Meisten Musik auffassen und ausführen; Glück genug, wenn sie „die Melodie" — nämlich die Hauptstimme — wohl begreifen, Glück genug, wenn sie das Kunstwerk „auch recht interessant" finden, so gut wie das Machwerk des Salonmusikers. Daß neben dieser „Melodie" noch ganz Anderes vorgeht, daß das Tonwerk noch ganz andern Inhalt und Zweck haben könne, als Unterhaltung oder Formenspielerei: das kommt den Wenigsten in den Sinn. In der Zeit, wo Beethoven spricht (und vor- und nachher wie oft!) sind nun die Musiker selbst, diese Welschen mit ihrem Rossini (von dem er einmal meint: es hätte was aus ihm werden können, wenn sein Lehrmeister ihm öfter einen Schilling irgendwo ... ausgezahlt) auf diesen platten Boden hinabgestiegen; er findet die Zeit nicht mehr poetisch empfänglich, er will das Leben in jeder Stimme anschaulich machen, die Gegensätze, den Konflikt besonders des zweiten Theils hervortreten lassen. Da wirft er jene Worte, „Prinzip, Hauptstimmen," jene Gleichnisse des Ehe- oder Liebespaars, jene wunderliche Vorstellung eines „bittenden und widerstrebenden Prinzips" hin — und hat das Seinige gethan. Er hat einen Fingerzeig gegeben, Schindler hat ihn dankenswerth überliefert, an uns ist es, ihn zu verstehn, nicht an den Worten kleben zu bleiben.

Seltsam scheint sich übrigens jene bildliche Vorstellung vom Streit der Prinzipe bei ihm festgesetzt zu haben. In den Konversationsheften finden wir ein Gespräch zwischen ihm und Schindler:

Schindler: Erinnern Sie sich, wie ich Ihnen vor einigen

Jahren die Sonate Op. 14 verspielen durfte? — jetzt alles klar.

..... mir thut noch die Hand davon weh*).

Beethoven: Zwei Prinzipe auch im Mittelsatz der Pathétique.

..... Tausende fassen das nicht.

Wozu aber endlich der abschweifende Streit? — Er soll nach der einen Seite denen, die die Theilnahme des Geistes in der Musik auf Formenspielerei beschränken, abermals ein Zeugniß aus dem Bewußtsein des Künstlers bieten, nach der andern Seite vor diesen willkührlichen Gleichnissen und Deutungen warnen, die den Gegenstand nicht scharf in das Auge fassen und statt desselben die Vorstellung geben, die sich zufällig in ihnen erzeugt und festgesetzt hat. Dieses Spiel mit willkührlichen Bildern ist eben so unfruchtbar, als die rein technische Formalbetrachtung, wo sie nicht etwa für bestimmten Lehrzweck angestellt wird; man muß den wahrhaften Inhalt zu fassen trachten, und dazu nicht blos den Gegenstand empfindend genießen, nicht bloß ihn kunstverständig betrachten, sondern sich in ihn versenken und ihn künstlerisch wieder aus sich hervortreten lassen. Das ist die Aufgabe.

Jenen Sonaten nun folgt die

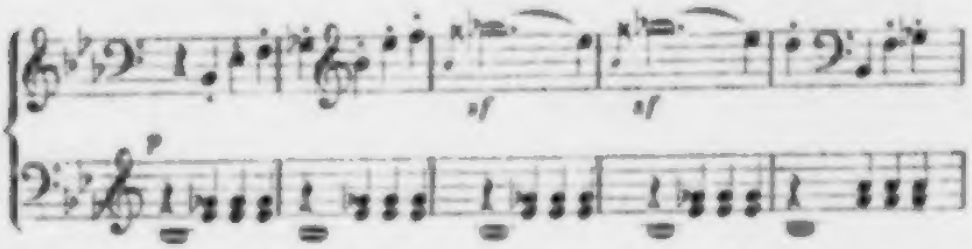
Sonate pathétique, Op. 13,

ein Jahr später, 1808, heraustretend. Wer kennt sie nicht? Sie ist, gewiß mit Unrecht, das erste, was man dem Schüler von Beethoven giebt (allenfalls die fraglichen S. 74 erwähnten Sachen ausgenommen; wer gar nichts weiter von Beethoven spielt, hat wenigstens an sie Hand angelegt. Man darf sich daher auf wenig Bemerkungen beschränken.

---

*) Beethoven ließ mich (erzählt Schindler) den ersten Theil des ersten Satzes spielen, schlug mich dabei etwas derbe auf die rechte Hand, schob mich vom Stuhl und setzte sich hin die Sonate spielend und erklärend. — Man muß bei der Personalbezeichnung eben (.....) wohl den Namen Schindler setzen.

Der erſte Satz erhebt ſich nach einer ernſten breitgelagerten Einleitung (Grave) ernſt, kühn anſtrebend, läßt ſich herab, ſchwingt ſich nieder und abermals nieder, um aber- und abermals emporzubringen. Nun ſollte der Seitenſatz in Es dur auftreten. Aber dazu iſt die Stimmung zu düſter, es wird Es moll daraus. Hier ſetzt ſich der Seitenſatz



feſt, wiederholt ſich in Des dur und wendet ſich nach dem ſehnlich erwarteten Es dur, das voll aufathmet und aus dem der Gang ſich in breiten feſten Gliedern emporhebt. Von der Höhe weht dann der Schlußſatz wie ein ſiegreich aufgepflanztes Panier nieder. Es iſt in Wahrheit Pathos in dieſem Satze, das nur bei der flachen Haſtigkeit der meiſten Spieler nicht zum Gefühl kommt.

Nach der Wiederholung (die hier beſonders nothwendig iſt) weilt der Schluß, der auf den Hauptſatz (jetzt in Es dur) zurückgekommen, war, auf dem Wendepunkt nach G — und hier kehrt der Kern der Einleitung wieder, die diesmal nach E moll bringt; das mächtige Gemüth dieſes Tondichters, der aus ſeiner einſamen Höhe weit umſchaut, braucht weite Beziehungen.

Nun der zweite Theil. Im trübheißen E moll wagt ſich der Hauptgedanke wieder empor, zieht aber das Motiv der Einleitung, wie dringliche Bitte gleichſam, herzu. Von allem Weitern ſoll nur erwähnt werden, daß vor dem Schluſſe, den wieder der Hauptſatz bildet, der Kern der Einleitung zum drittenmal wiederkehrt. Nimmt man dazu, daß der Seitenſatz unverkennbar aus dem Hauptſatze herſtammt, ſo hat man abermals den Anblick eines Ganzen, das aus Einem Guſſ in feſteſter Einheit ſeines Inhalts daſteht

wie ein Mann von unbeugſamem Willen; tête quarrée nannte Napoleon dergleichen Karaktere.

Lenz hat für das Grave den Namen Einleitung nicht angemeſſen gefunden, weil der Gedanke wiederkehre. Allerdings hat Beethoven das Grave nicht ausdrücklich Einleitung genannt, aber es iſt gleichwohl nichts anders, es eröffnet die Sonate, iſt auch kein ſelbſtändiger Satz, ſondern recht eigentlich Hinführung auf den Hauptſatz. Nun ſteht aber das Grave da, natürlich nicht als ein leeres Eingeläute von Tongängen oder Akkorden, ſondern mit eignem geiſtigen Inhalt aus dem Gemüthe des Komponiſten hervorgetreten und in Einheit mit der Stimmung und dem Gedanken des Ganzen. Da war die Rückkehr auf dieſen Inhalt und ſeine Verwebung mit dem Hauptſatz im zweiten Theil wohl begreiflich. Was wir vor dem zweiten Theil als Grave hören, iſt natürlich nicht mehr Einleitung in die Sonate, — doch könnte man es mit vollem Recht Einleitung in den zweiten Theil nennen, — ſondern Fortleben ihres Inhalts; ebenſo die dritte Aufführung vor dem Schluſſe. Dies feierliche Drittemal weiſet auf den ſchwer-ernſten Herantritt zum Werke zurück.

Statt es weiter zu begleiten, kommen wir auf jene „zwei Prinzipe" Beethovens, auf jene Dialogik zurück, die ſich in der pathetiſchen Sonate wie in den beiden Op. 14 zeigen ſoll. Im Seitenſatz unſrer Sonate tritt in der That das Baßmotiv (B es f ges) trüb und barſch gegen den ängſtlich gleichſam bittenden Geſang der Oberſtimme; man meint faſt nothgedrungen, zwei Perſonen zu vernehmen und wird das im Vortrag geltend machen. Dies letztere — und nichts anders war der Beweggrund der Beethovenſchen Aeußerung; denn es war vom Vortrag die Rede. Iſt nun aber wirklich Dialog, wirklich Zweiheit der Perſonen vorhanden? —

Wir müſſen Nein! ſagen. Zweiheit der Perſonen verlangt das bleibende Daſein und Fortwirken derſelben, läßt ſich nicht mit gelegentlicher Loslöſung oder Gegenſetzung von ein Paar Noten ab-

finden. Dergleichen flüchtig vorüberſchwindende Verlöſungen entkeimen gleich den ſpäten Seitenkeimen aus feſt aufſchießendem Baumſtamme der Natur der Muſik, die „ſtimmig" und dramatiſch wird, ſobald ſie ſich über den plattmaterillen Zuſammenklang hinausbringt. Die Melodie mit Inbegriff alles Dazukommenden iſt Eine Stimme Einer Perſon, — nicht einer leiblichen, die nur einen einzigen Kehlkopf hat, ſondern einer idealen, die gleich dem Chor der Alten aus vielen Mündern zu uns reden kann. Nur wo bleibend und in feſten Zügen Perſon gegen Perſon tritt, kann ernſtlich von Dialog die Rede ſein. —

Einer noch frühern Zeit (1799 oder 1798) gehört die allgeliebte, dem Dichter gewidmete

Adelaide, Gedicht von Matthiſon, Op. 46

zu. Am 8. Auguſt 1800 ſchrieb Beethoven dem glücklichen Dichter: „Sie erhalten hier eine Kompoſition von mir, welche ſchon einige Jahre im Stich heraus iſt und von welcher Sie vielleicht, zu meiner Scham, noch gar nichts wiſſen. Mich entſchuldigen und ſagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was ſo warm aus meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich mich vielleicht dadurch, daß ich Anfangs Ihren Aufenthalt nicht wußte, dann auch meine Schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas zu widmen, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hätte. Auch jetzt ſchicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengſtlichkeit. Sie wiſſen ſelbſt, was einige Jahre bei einem Künſtler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen. Je größer man die Fortſchritte in der Kunſt macht, deſto weniger befriedigen Einen die ältern Werke. Mein größter Wunſch iſt befriedigt, wenn Ihnen die Kompoſition Ihrer himmliſchen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu ſchaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbeſcheiden, es mir ſogleich zu ſchicken. Ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer ſchönen Poeſie nahe zu kommen.

Die Dedikation betrachten Sie als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie immer machte und noch machen wird."

Wir, die wir im Anhauch dieser Seelensprache aufgewachsen sind, wissen kaum zu ermessen, welchen Riesenschritt vorwärts Beethoven gethan, als er das einfache Gedicht in sich genommen. Der alte Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, der erste Sänger Goetheſcher Lieder und einer der geiſtreichſten Köpfe, die ſich der Muſik zugewandt, war bei dem Erſcheinen dieſer Adelaide ganz betroffen, ſo weit ging ſie aus dem Vorſtellungskreiſe, den er und ſeine Zeit vom Liede gefaßt hatte, heraus. Er nannte ſie eine Aria a due caratteri. Allerdings iſt ſie auch kein Lied, ſondern eine Stunde aus dem Leben jedes Liebenden, die Stunde, wo den einſam Wandelnden das Bild der Geliebten in Verklärung umſchwebt.

Nur einen flüchtigen Blick können wir auf die

Grande Sonate pour Piano, Op. 22

in Bdur werfen, aus dem Jahr 1802, der zwei ſpätere Werke aus dem Jahr 1806,

Sonate in Fdur, Op. 54,

Grande Sonate pour Piano (Cdur), Op. 53

zugeſellt werden mögen; die letzte iſt bekanntlich Beethovens erſtem Beförderer, dem Grafen Waldſtein, gewidmet.

Alle drei Sonaten haben einen gemeinſchaftlichen Grundzug: das iſt dieſe ganz allgemeine Luſt am Spiel der Töne, die dahinſtrömen, brauſend und übermüthig, und auf denen, wie auf vertrauten Wogen der friſche Schwimmer, der Spieler ſich wohlgemuth behaglich wiegt. Und das gerade darf in einem Lebensbilde Beethovens neben dem eigenthümlichen und tiefern Inhalte nicht vergeſſen ſein.

Muſik iſt in ihrem tiefſten Grunde Leben, bewegtes Leben; lebendige Bewegung iſt ihre erſte Aeußerung. Dies Tonſpiel, blos um des Spiels der Töne willen, aus keinem andern oder tiefern

Grund, als der frischen Lebensluft, — dies Gestalten, dies aus Lust am Gestalten: das ist die Muttererde der Kunst, daran zeigt sich das musikalische Naturell, daran nährt sich der musikalische Körper. Hat es bei diesem Spiel sein Bewenden, so wird ein Virtuos daraus, oder ein Klavierlehrer, oder einer jener zahllosen Dilettanten, die den Salen zu entzücken suchen und die Nachbarn unglücklich machen. Hat dagegen diese Spielseligkeit in der Entwickelung des Musikers gefehlt, wird das sich bei allem Geist und Gefühl strafen; es wird den Bildungen solcher Versäumten an Gelenkigkeit, an Beweglichkeit und behaglichem Sichgehenlassen fehlen.

Beethoven hatte, wie Mozart vor ihm, diesen ersten Tummelplatz des Tonlebens, das Spielleben, mit Lust beschritten und mit Energie sich zum Eigenthum gemacht; er war zu seiner Zeit einer der ersten Virtuosen, war — was ehedem nicht erreichbar ist — der erste Improvisator. Aber er war dazu Tondichter, seine Kunst war Geistesleben, in seinen Schöpfungen lebten Ideen, — und daneben blieb die Lust an jenen heitern Spielen bestehn und wirkte fort. Man kann die Spuren davon in jedem Werke, bis in die Begleitung seiner Gesänge, nachweisen, aber auch neben die Werke besondrer Stimmungen und bestimmter Ideen andre aufstellen, in denen jenes bewegte Spiel den Hauptinhalt oder doch die eine Hälfte desselben giebt. Nur unterscheiden sie sich von den verwandten Gaben andrer Komponisten durch die Theilnahme des künstlerischen und zwar Beethovenschen Geistes. Daher blühn sie neben den neuern Werken eines Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt, in denen sich eine zum Theil gesteigerte Technik geltend macht, in ungeschwächter Jugendkraft weiter, während die Arbeiten der Steibelt und Wölfl und Clementi, dieser Nebenbuhler Beethovens am Klavier, und größtentheils die edlern Dussecs und Louis Ferdinands und Hummels am Horizont entschwunden sind, oder dem Dahinsinken nahe.

Das erste und kleinste dieser Werke ist die Sonate in Bdur, die gleich ihren ersten Satz jener Spielrührigkeit verdankt und

dieſelbe auch in der Menuett, beſonders im Trio, und im Finale gewähren läßt, während daneben und beſonders im Adagio innigere Saiten wach werden.

Viel entſchiedner gehört dieſer Reihe die Fdur-Sonate Op. 54 an, ein eigenthümlich Gebilde. Sie hat nur zwei Sätze. Der erſte, Tempo di Minuetto iſt — muß man ſagen — ein verdoppeltes Rondo erſter Form. Vom Hauptſatz aus führt ein gangbaftes Treiben weiter, der Hauptſatz wiederholt ſich, der Gang aber auch; und ſo muß der Hauptſatz zum drittenmal auftreten. Dieſer einfache, man kann ſagen einförmige Grundriß umzeichnet den Raum zu wachſender Ton-Ergießung, das Spiel der Töne ſteigert von Satz zu Satz ſeine Lebhaftigkeit. Es erreicht ſeine Höhe im zweiten, rondoförmigen Satze. Das —

iſt der Kern des Satzes, der nicht in geſteigerter Lebhaftigkeit (es bleibt vielmehr bei derſelben Weiſe), ſondern in der raſtloſen Beweglichkeit, die erſt mit dem letzten Ton zur Ruhe kommt, ſich befriedigt. Es waltet hier im ganzen Tonſtücke, beſonders im zweiten Satz, eine ſeltſam eigenwillige Laune. Humoriſtiſch, faſt eigenſinnig und ärgerlich dreht und wendet der Setzer ſeinen Gedanken und ſtülpt ihn um: „und das Ding ſoll ſitzen! und ſoll laufen!" — und ſo brauſt er darauf hin, wie ein Reiter mit derbem Schenkelſchluß den ſtörrigen Gaul drückt und wirft und treibt.

In höherm Styl iſt die dritte Sonate gefaßt, die aus C. Dieſer Sonate ſoll, wie Ries erzählt, urſprünglich das Andante zugehört haben, das als „Andante favori pour Piano" (Grazioso con Moto $\frac{2}{4}$ Fdur) unter No. 35 der nicht als Opus bezeichneten Werke herausgekommen iſt. Man habe Beethoven darauf hingewieſen, daß das Andante die Sonate zu ſehr „verlängern" würde; darauf habe

er es abgesondert herausgegeben und das einleitende Andante, das jetzt der Sonate statt des Mittelsatzes diene, an dessen Stelle gesetzt. Wir haben zuviel mit den Werken, wie Beethoven sie festgesetzt, und dem Entwickelungsgang seines Künstlerlebens im Ganzen und Großen zu thun, als daß wir auf dergleichen „Emendationen" und „verschiedne Lesarten" mit Umständlichkeit eingehn könnten. Ein Künstler will künstlerisch angesehen sein; erst wenn das aus und abgethan, wenn seine Gestaltungen längst und ganz in uns eingegangen oder wohl gar ausgelebt sind, mag man ihr embryonisch Wachsthum bloslegen. Bei Beethoven eilt das nicht; noch lange werden seine Geschöpfe in voller Lebensblüte vor uns wandeln und wir ihres Anblicks, wie sie der Meister uns zugeführt, froh sein.

Jene C-Sonate nun ist außer der in D (S. 134) die erste, die den Namen einer „großen" verdient; von der B-Sonate kann dies nicht gesagt werden, und ihre vier Sätze machen sie so wenig zu einer großen, als die vier Sätze der Sonaten Op. 2 und 10. Die Größe der Gedanken und die Weite, in der sie sich ihrer Natur gemäß entwickeln, bedingen den Karakter der großen Sonate. Beides, wenn auch nicht in gleichem Maaße Tiefe der Gedanken, ist unstreitig Eigenthum der C-Sonate.

Gleich der Hauptsatz des Allegro con brio legt sich in rasch pulsirender Beweglichkeit und keckem Abbruch drei Takte breit (aus denen der Nachklang des letzten vier macht) hin, drängt sich wiederholend über B nach F dur, nach F moll, wirbelt einen Augenblick auf dem höchsten erlangten Punkte und schließt unter entschiednem Eingriffe des Basses fragend und zögernd seinen Vordersatz. Der Nachsatz wiederholt den Inhalt des Vordersatzes, aber schon in sie berhaft aufgeregter Bewegung, aber schon hinauf- statt hinabtreibend, nach dem beunruhigenden D moll statt nach dem feierlich vertiefenden B dur. Von hier wendet sich der Satz wirbelnd in das heiße H dur, oder vielmehr nach der Dominante von E dur. Das alles wirkt um so erregender, als es im steten Plane Pianissimo vorgeht, gleichsam in

Heimlichkeit, um die Aufregung nicht zu verrathen, nur ein paar Mal in Crescendo aufwallend, zuletzt erst entschieden stark auftretend. Nun erst kann der Seitensatz seinen mildernden holden Gesang anheben, nicht in der trivialen Dominante Gdur, sondern im sonnig hellen und sonnig warmen Edur, das nach dem vorher stark eingeprägten heißern Hdur immer noch sänftigend wirkt.

In der kleinen Fmoll-Sonate (S. 122) war der Seitensatz die Umkehr (oder vielmehr, mit dem Kunstausdrucke zu reden, die Verkehrung) des Hauptsatzes, die andre Seite. Hier ist er ein durchaus Anderes, ohne den mindesten Anklang an den Hauptsatz; nach der Ereiferung in diesem gewährt er Ruhe, süßes Behagen, als wiege der kühne Steiger auf der erklommenen Höhe sich im Wohlgefallen des heitern Anblicks der sonnigen Breiten ringsumher.

Fétis macht in seinem biographischen Artikel über Beethoven eine sinnreiche Bemerkung über dessen Seitensätze. Er findet sogar das Unterscheidende zwischen ihm und den andern Komponisten in der spontanéité des épisodes, „in der freien Bildung der Seitensätze, durch die er in seinen schönen Werken das angeregte Interesse (an den Hauptsätzen) aufhält, um ein anderes eben so lebhaftes als unerwartetes an seine Stelle zu setzen. Diese Kunst ist ihm eigenthümlich. Scheinbar dem ersten Gedanken (dem Hauptsatze) fremd, fesseln diese Seitensätze zuerst die Aufmerksamkeit durch ihre Eigenthümlichkeit. Dann, wenn der Eindruck der Ueberraschung sich zu schwächen beginnt, weiß Beethoven diese Seitensätze mit der Einheit seines Plans zu verknüpfen und zeigt, daß im Zusammenhange seiner Kompositien die Mannigfaltigkeit von der Einheit abhängt." Die Bemerkung ist gut, und ihr Verdienst soll nicht geschmälert werden, wenn wir sie nicht erschöpfend und tiefgehend genug nennen müssen; es ist nicht leicht, Beethoven erschöpfend und aus der Tiefe zu fassen. Fétis hat nämlich erstens nur die eine Gattung der Seitensätze im Auge, die nämlich als Seitensatz einen ganz neuen, unerwarteten, anscheinend fremden und deshalb Anfangs überraschen-

den Gedanken bringt. Das geschieht hier in der C-Sonate; schon aber haben wir in der F moll-Sonate die andre Gattung von Seitensätzen sich anmelden sehn, und dieser Fall ist nicht der einzige. Zweitens stellt sich bei dem vortrefflichen Franzosen der Hergang etwas gar zu äußerlich her, ungefähr so, wie er bei den französischen Musikern wirklich statthat, nicht aber bei einem Beethoven. Bei diesem ist von einer spontanéité, von einem Aufsparen des Interesse (am Hauptsatze), von der Absicht, Unerwartetes, Originelles, Ueberraschendes zu geben und dies dann mit dem Plan des Ganzen wieder zu verknüpfen, — eine Absichtlichkeit, die Fétis allerdings nicht ausspricht, offenbar aber im Sinne hat, oder doch in den Sinn des Lesers bringt, — von alledem ist bei Beethoven nicht die Rede. Die Stimmung oder die Idee des Ganzen baut dieses Ganze nach innerer Nothwendigkeit, so daß von Eigenwilligkeit strenggenommen nicht mehr die Rede sein kann, viel weniger von äußerlichen Absichten. Nicht also in der Neubildung der Seitensätze liegt das Eigenthümliche Beethovens, die findet sich bei den Vorgängern auch, sondern umgekehrt in der großen geistigen Einheit seiner Konzeption, von der wir schon Beispiele gehabt und noch schlagendere finden werden.

Doch zurück zur Sonate. Der Seitensatz gewährt Ruhe; aber nicht lange. Schon seine Wiederholung ist beweglich figurirt, von da wieder rastloser, gesteigerter Drang und Flug der Töne, bis sie sich atemlos ermüdet im Schlußsatze (E moll) legen. Der ganze zweite Theil ist ein gedrungen feuervoll Spiel der tief-erregten Tonwelt, der dritte Theil schließt sich an. Ganz folgerichtig tritt hier der Seitensatz in A dur *) auf. Aber das ist, Angesichts des Schlusses,

*) Dem Hinaustritt aus dem Hauptton, in dem der Hauptsatz aufgetreten, in die Tonart des Seitensatzes, entspricht von Theil 2 an die Rückkehr in den Hauptton. Im ersten Theile nun war der Seitensatz — also der andere Gedanke des Ganzen — in der neuen Tonart aufgetreten, im dritten Theile geschieht ihm sein Recht, er wird im Hauptton aufgenommen (der damit erst Ton-

unmöglich, nicht etwa ein Formgeſetz, das irgend jemand (wer?) gegeben, ſondern die Natur der Sache und der Trieb im Komponiſten ſtehn entgegen; die letzte volle Befriedigung iſt nur im Hauptton und im erneuten Hineinleben in denſelben zu finden. Folglich wiederholt ſich der Seitenſatz in Amoll, wendet ſich aber ſogleich in den Hauptton und breitet da ſeine Bewegung aus.

Das Ziel iſt erreicht, indeß nach ſo weitem Abſchweifen nicht befeſtigt; der Schlußſatz ruft die beruhigende Unterdominante (Fdur) zu Hülfe. Aber Beruhigung liegt nicht im Sinne des Werks. Der Hauptſatz tritt nochmals in neues Gebiet heraus, nach dem ganz fremden Desdur, um ſich abermals in den Hauptton zurück zu ergießen, nochmals den beſchwichtigenden Seitenſatz, nun in Cdur, herbeizuführen und dann zu ſchließen.

Und dennoch iſt es erſt der dritte Satz, der die Wonne der Spielſeligkeit ganz rein zu genießen giebt.

Von der

Grande Sonate pour le clavecin ou Fortepiano, Op. 26 die 1802 hervortrat, ſei vor allem erzählt, daß der berühmte Trauermarſch, „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe," der ſo viel ſchwarzlackirte Märſche nach ſich gezogen hat und gleichwohl vor jedem friedlich entſchlafenen Bourgeois hergeblaſen wird, durch die Anpreiſungen des Trauermarſches in Paers Achill angeregt worden ſein ſoll. Oulibicheff beſtreitet die Thatſache, weil die Oper erſt 1806 — „in Dresden" aufgeführt ſei; ſie war aber 1801 für Wien komponirt. Oulibicheff hat nur die Lächerlichkeit herausgefühlt, daß Beethoven mit Paer geeiferſüchtelt und gewetteifert haben ſoll. Warum aber könnte nicht, war einmal die paerſche Kompoſition ihm nahe

art des Ganzen wird, und damit dem Ganzen gleichſam eingebürgert. Nun iſt die nächſtgelegene Tonart für den Seitenſatz im erſten Theil in Durſätzen die Dominante, im dritten der Hauptſatz. Beethoven hat im erſten Theile ſtatt der Dominante (Gdur) Edur geſetzt: dem ganz parallel tritt im dritten Theil ſtatt des Hauptſatzes (Cdur) Adur auf.

gerückt, der Gedanke einer Helden-Bestattung sich seiner Phantasie eingeprägt und in jenem Marsch der Sonate Verkörperung gefunden haben? wer kann überhaupt ermessen, welche ganz äußerlichen und zufälligen Anregungen bisweilen die Schöpferkraft im Künstler erwecken?

Jedenfalls wüßten wir in dieser As-dur-Sonate keine festausgeprägte und klar hervortretende Einheit aufzuweisen, so reizend und bedeutend auch jeder einzelne Satz ist. Auf reizend seelenvolle Variationen mit ihrem von Herz zum Herzen redenden Schlusse folgt ein erst lieblich ansprechendes, dann emporbringendes Scherzo (der Name steht hier nur uneigentlich) mit einem jener stillathmenden, in sich ruhenden Trio's, die Beethoven ganz allein eigen sind. Dann zieht der Trauermarsch vorüber; dann schließt ein letzter Satz, dem möglicherweise ein sit illi terra levis vorgeschwebt hat.

Wer kann überhaupt alle Schönheiten aufzählen, die diese lange Reihe von Werken bietet? Nur im Vorbeigehn sei der großsinnigen

Sonate für das Pianoforte, Op. 28

in D-dur gedacht, ebenfalls aus dem Jahr 1802. Irgend ein poetischer Klaviermeister oder Buchhändler hat ihr in neuerer Zeit den Namen „Pastoral-Sonate" angehängt; es fehlte nur noch, daß man die siebente Symphonie, nachdem schon die sechste, die wirkliche und von Beethoven so benannte „Pastoral-Symphonie" geschaffen war, ebenfalls „Pastoral-Symphonie" taufte. Und richtig ist das auch geschehn; das Allegretto ist die Trauung eines ländlichen Paars, und im Scherzo stampfen die Bauern im lustigen Tanz auf. Aber Beethoven war kein Geßner; in allen seinen Werken, die diesen Namen mit Recht tragen, findet sich nicht eine einzige Wiederholung eines Grundgedankens.

Die D-dur-Sonate nun, in all' ihrer Einfalt und Stille so großartig gesinnt, daß schon daran jener nachdruckerische Spitzname lächerlich wird, giebt im ersten Satze das Bild eines edlen, männlich-ernsten, in seiner Herablassung und Zärtlichkeit erst wahrhaft

erhabnen und liebenswerthen Karakters. Er kann sich sinnig gehn lassen (Seitensatz), kann sich erwärmen, ja kann einreißend heftig wollen, aber nur, um bald (Schlußsatz) begütigend in seine stille Beschaulichkeit zurückzukehren. Der Schluß des zweiten Theils bringt eines jener biographisch und psychologisch merkwürdigen Zeichen, wie das Urphänomen des Tonlebens (S. 173) in Beethoven gelebt und gewirkt hat. Der ganze zweite Theil beschäftigt sich mit dem Hauptsatze, in diesem Werke der entschieden vorwaltende Gedanke, nimmt den Kern desselben sogar fugenmäßig vierstimmig durch; — auch hier ist nicht von wahrhaft Dialogischem (S. 178) zu reden, es ist Monodie, wie der Chor der Alten es war, die aus mehr als einem Munde redet, weil sie den Gegenstand selber auseinandersetzt und dazu sich selber dialektisch spaltet, gleich dem Chor in die Halbchöre und Einzelnen. Mit diesem Fugato gelangt der Satz auf Fis in Fisdur, das er als Urgrundton faßt, um darauf (statt auf der Dominante A) den Orgelpunkt zu bauen. Auf diesem Fis ruht der Satz einundzwanzig Takte lang, während das zuletzt aus dem Hauptsatz erhobene Motiv sich in der tiefliegenden dritten Stimme eingräbt und finsterdenkend brütet, die zweite Stimme weckt, in die höchste Lage der ersten Stimme sich schwindelnd verliert, in der tiefsten Baßlage leise fortdröhnt — und vom zweiundzwanzigsten Takt an alle melodische und motivische Bewegtheit geschwunden ist und über ihrem Urton die Harmonie (Fis-als-cis) in langsamen, zögernden Pulsen von Stufe zu Stufe siebzehn Takte lang in die tiefste Tiefe sinkt, und ruht, und schweigt.

„Tausende fassen das nicht!" Hier möchte man Schindlers Wort (S. 182) aussprechen.

Schweigen müssen wir von all den Schätzen an Liebreiz, Laune, Gefühl, die sich unter dem Namen von

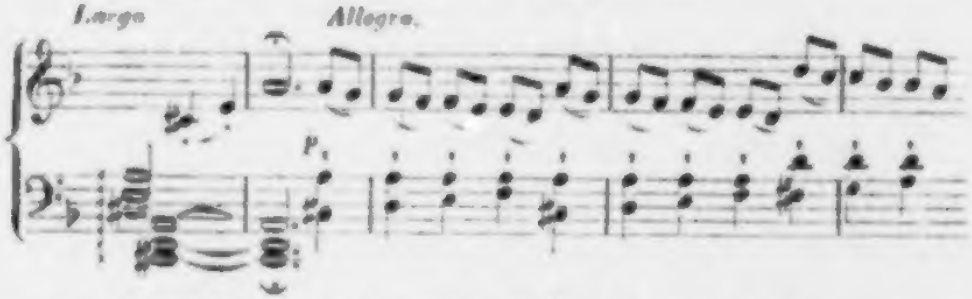
Trois Sonates pour Piano, Op. 31

zusammengefunden. Im Jahr 1803 erschienen, bezeichnen alle drei, die G dur-Sonate mit ihrem hesperischen Adagio, die bis zur Aus-

gelaſſenheit humoriſtiſche Esdur-Sonate, die tiefbewegte Dmoll-Sonate, einen bedeutenden Fortſchritt in der Kraft und Kunſt Beethovens. Er iſt kein Andrer geworden, — weder jetzt noch ſpäter, — aber der Geſichtskreis iſt weiter, der Zug der Thatkraft freier und energiſcher geworden.

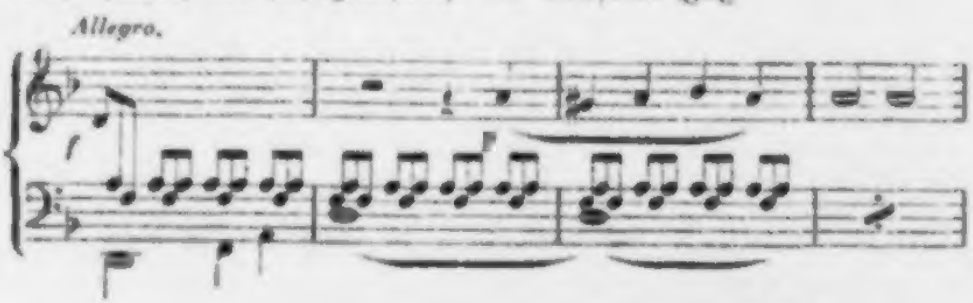
Nur der erſte Satz der Dmoll-Sonate fodert eine letzte Betrachtung.

Er tritt mit einem breit ausgelegten, überſchwankenden Akkorde langſam (Largo) und leiſe, wie ungewiß auf; ein ganz fremder Gedanke (Allegro) flattert unſicher und bang nach,

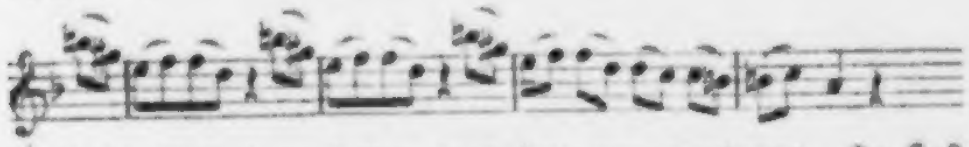


und ruht gleich im nächſten Takte (Adagio) wie fraglich und unbegnügt auf der Dominante A. Das Largo kehrt wieder, eine Stufe tiefer in C und abermals folgt der Allegro-Satz, weiter umher, peinlich-angſtvoll emporflatternd, ganz verlaſſen von ſtützender Begleitung niederſchwebend in die grollende Tiefe und wieder emporklimmend.

Das Alles iſt gleichſam verſuchsweiſ' ergriffen und in Unentſchloſſenheit wieder dahingefallen. Jetzt erſt tritt der Hauptſatz, aus dem Largo-Motiv erwachſen, mit finſterer Entſchiedenheit und voller Kraft hervor, der ſich gleichwohl ein weicherer Zug



des Schmerzes oder der Bitte zugesellt. In diesem finstern, aber entschlossenen Gange findet natürlich das milde tröstliche Fdur keine Anwendung; der Seitensatz tritt nicht (wie das Nächstliegende und in den meisten Fällen Rechte wär') in Fdur, sondern in der Molldominante, auf deren Dominante auf, — und er ist gebildet aus den nach dem ersten und zweiten Largo (S. 195) eintretenden Allegrosätzen,



er ist die Vollendung dessen, was jene nur angedeutet. In Hast und großer Erregtheit (Beethoven hat ausdrücklich agitato beigeschrieben, was sich sonst im Lauf' eines Satzes nicht leicht finden ließe) drängt und arbeitet diese Stimmung sich weiter und abwärts, bis hart entscheidende Schläge dagegentreten. Sie scheinen sich zu erweichen, grollen aber noch in der Tiefe, bis aus dieser der Baß höher und höher mit steigender Kraft emporbringt — und die Höhe trüb aber mit siegerischer Festigkeit sich dennoch gegen ihn behauptet.

Hier stehn sich nun zwei — nenne man es Geister, Stimmungen gleich zwei Persönlichkeiten gegenüber; man könnte versucht sein, ihnen plastisch bestimmtes Dasein anzudichten. Allein ein sicherer Anhalt fehlt gewiß. Vielmehr sind beide Stimmungen nahe genug verwandt und formell eng genug aneinandergeknüpft, ja einander ergänzend, um auch hier jeden Gedanken an Zweiheit der Person abzuweisen. Es ist ein einiges Wesen, das den trüben Kampf des Lebens tapfer, wenngleich düster und oft herzensbang durchkämpft.

Das setzt sich dann auch in unverbrüchlicher, unerbittlicher Einheit und Unabänderlichkeit fort.

Der erste Theil war still geworden, fast bis zum Verstummen; der zweite hebt mit jener ersten Largo-Frage wieder an, die, aus der Tiefe dringender emporgeworfen, in feierlicher Dreizahl ertönt und vergebens der lösenden Antwort harrt. Streng vielmehr und

ohne Zwischenrede tritt der Hauptsatz wieder an, dringt scharf empor, versinkt wieder zur Tiefe und bringt da — der dritte Theil fodert sein Recht — die Largo-Frage zurück. Ist sie noch nicht verstanden? es fehlte ja kaum etwas, als das Wort! — Und auch das soll nicht fehlen: aus dem Largo tritt ein Rezitativ hervor, — die Rede die Musik wird, die Musik die Rede werden möchte, um endlich verstanden und erhört zu werden.

Rezitativ in der Instrumentalmusik ist nicht neu. Schon Seb. Bach hat in seiner chromatischen Fantasie den tiefsinnigsten Gebrauch davon gemacht, Mozart hat in seinen Variationen über Une fièvre brulante die Adagio-Variation, übrigens ohne tiefere Bedeutung, scenenartig mit Rezitativ durchwebt. Wo es bedeutsam, nicht als blos äußerliches Formspiel auftritt, spricht sich in ihm vor Allem das Bedürfniß des Komponisten aus, über die Sphäre der unbestimmten Regungen hinaus zu festbewußtem Ausdruck zu gelangen. Dies Bedürfniß aber setzt voraus und bezeugt, daß der Komponist selbst über jene Sphäre hinaus zu hellern Anschauungen und deutlicherm Bewußtsein gelangt ist. Mehr als einmal wird diese Gestaltung bei Beethoven wiederkehren, zuletzt in symbolisch-mächtigster Bedeutsamkeit.

So hat uns der erste Hinblick auf die Werke eine stetige Reihe von Gebilden erkennen lassen, die sich von dem Standpunkte beseelten Tonspiels zum Ausdruck bestimmter Empfindung, zur Entwickelung festgehaltner und fortschreitender Gemüthszustände, — gleichsam Geschichten aus dem Seelenleben, zum Theil aus dem wirklichen Leben angeregt, — bis dahin fortführt, wo man nach dem Wort verlangt, weil das Bewußtsein so bestimmt und klar geworden, daß es kaum anders als durch das präzise Wort sich genugthun zu können meint.

Wie besteht solchem Zeugniß und solchem Zeugen gegenüber der alte, nimmer rastende Streit der Aesthetiker: ob die Musik Tonspiel oder dunkles Gefühle sei, oder bestimmtern Inhalts? Sie ist

Alles dies, und jedes mit gleichem Rechte; denn sie ist, was sie sein kann.

Mag die Deutung hier oder dort irren; es ist schon das bezeichnend und bezeugend, daß die Werke gereizt haben, sie zu deuten und auszulegen, — und zwar nicht Einen oder Einige, sondern Alle, die mit offner Seele sich in der Kunst eingelebt haben. Unter den Zeugen aber stehn die Künstler, die Tondichter nämlich, voran; sie haben es selber in sich selber erlebt, was den künstlerischen Schöpfungen das Dasein giebt.

Und unter diesen „berufenen" Zeugen steht unstreitig Beethoven selber als der „auserwählte" voran. Er selber hatte (wie Schindler aussagt) im Jahr 1816, als eine Gesammt-Ausgabe seiner Sonaten im Werke war, die Absicht: „die, vielen jener Werke zum Grunde liegende poetische Idee anzugeben."

Auf diese Lebensfrage der Tonkunst wird mit verstärktem Nachdruck zurückzukommen sein.

Chorische Werke.

Der Komponist Beethoven war, wie wir gesehn, auch Virtuos. Man kann nicht Beides in sich vereinen, ohne zur Konzertkompositon hingezogen zu werden. So schließen sich den Klavierkompositionen Beethovens mit und ohne Begleitung von Solo-Instrumenten seine Konzert-Werke an, ihnen wieder andre nahstehende, die sich der zusammenfassenden Betrachtung gerade hier am zugänglichsten erweisen. Von ihnen hebt sich der Blick zu Orchester- und symphonischen Werken. Dies alles bezeichnen wir, in Ermangelung eines bessern Namens, mit dem chorischer Kompositionen, der eigentlich nur Werken für Singchor gebührt, und einem Theil des hier Zusammenzufassenden nur höchst uneigentlich. Er sollte jedoch auf die Bedeutung des Orchesters für Beethoven im Voraus hinweisen.

Die Reihe dieser Werke wird uns durch das erste

Concert pour Piano et grand Orchestre, Op. 15

eröffnet. Er hat es für eine seiner Akademien geschrieben; erst am Nachmittag des zweiten Tags vor der Aufführung (erzählt Wegeler) schrieb Beethoven das Rondo, und zwar unter ziemlich heftigen

Kolikſchmerzen; im Vorzimmer ſaßen vier Notenſchreiber, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab. Die Klavierſtimme wurde erſt bei der Herausgabe niedergeſchrieben; ſo ſicher faßte und feſſelte Beethoven ſeine Gedanken. Von dem Abentheuer in der Probe iſt ſchon S. 38 berichtet.

Konzertkompoſition, wer auch der Komponiſt ſei, iſt ſtets ein Unternehmen zweideutiger Art. Der Tonſetzer hat einen Chor von Inſtrumenten um ſich verſammelt; durch ſie will er ſprechen, ſie ſind die Perſonen ſeines Drama's, jede derſelben von eigenthümlichem Vermögen und Karakter; im freien Kunſtwerke würde jede nach ihrer Weiſe zur Theilnahme berufen werden, mit gleichem Rechte, das ſich nur nach ihrem Naturell und Vermögen näher beſtimmte. So wär' es im freien Kunſtwerk', in dem der Bildner unbedingt und ohne Nebenzweck nur ſeiner Idee folgt.

Im Konzerte muß, nach deſſen Beſtimmung, von dieſem Grundgedanken jedes Inſtrumentenvereins abgegangen, es muß dem konzertirenden oder Prinzipal-Inſtrument — oder den zwei, drei konzertirenden Solo-Inſtrumenten der entſchiedne Vorzug vor den andern gegeben werden, und zwar nicht aus innern Gründen chöriſcher Kompoſition, ſondern aus dem ganz willkührlichen Vorſatz, es zu bevorzugen und hervortreten, ſich auszeichnen zu laſſen, — oder vielmehr den Spieler. Das durchgreifende Mittel aber des Spielers, ſich auszuzeichnen, kann nur ſeine Bravour ſein; was auch ſonſt der Komponiſt zu ſagen hat, die Rückſicht auf den Soloſpieler und ſeine Bravour darf nicht verſäumt, muß vorangeſtellt werden. Bei Pianoforte-Konzerten kommt noch der bedenkliche Umſtand dazu, daß dieſes univerſale Inſtrument, das ſich ſelber ſo wohl genug ſein, für ſich allein Träger der tiefſten Ideen ſein kann, gegen die Orcheſterinſtrumente nach Schallvermögen und melodiſcher Kraft im entſchiednen Nachtheil ſteht. Ueberſehn oder überwinden laſſen ſich dieſe Verhältniſſe nicht; es kommt darauf an, ſich mit ihnen, ſo gut es gehn will, abzufinden. Daß auch unter ſolchen Bedingungen das

Talent des Tonſetzers Hervorragendes leiſten kann, hatte kurz vor Beethoven Mozart bewieſen.

Beethoven hat ſich in der Konzertkompoſition, namentlich in dem vorgenannten, eben ſo im zweiten und dritten

Concerto pour Piano ... Op. 19 und 37

aus Bdur und Cmoll nach Tendenz und Form ſeinem großen Vorgänger angeſchloſſen. Daß er es mit eigenthümlichem Inhalt, mit Benutzung der höhern und immer fortwachſenden Spielgeſchicklichkeit und Inſtrumentkraft, auch mit reicherer und eindringlicherer Erfaſſung des Inſtruments nach Vermögen und Natur deſſelben, endlich mit reicherer und blühenderer Verwendung gethan: das wär' ein großes Lob für andre Komponiſten, nicht ſo für Beethoven. Seine Aufgabe war nicht darauf beſchränkt, das bereits Vorhandne bereichert oder verſchönert zu wiederholen, — was gewiß ſchon ein hohes Verdienſt um das Kunſtleben iſt, — ſondern in ſeiner Kunſt eine neue Idee zu verwirklichen und damit derſelben eine neue Bahn, ein neues Reich zu öffnen.

Das zweite Konzert gehört übrigens dem Jahr 1801 an und wurde von Beethoven ſelbſt vorgetragen; das dritte wurde von Ries ausgeführt. „Beethoven hatte mir (erzählt Ries) das Manuſcript gegeben, um damit zum erſten Mal öffentlich als ſein Schüler aufzutreten; Beethoven dirigirte und wendete mir um. Ich hatte ihn gebeten, mir eine Kadenz zu komponiren, er wies mich an, ſelbſt eine zu machen. Er war mit meiner Kompoſition zufrieden und änderte wenig. Eine brillante, aber ſehr ſchwierige Paſſage, die ihm zu gewagt ſchien, ſollte ich ändern. Die neue befriedigte mich nicht. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, im öffentlichen Konzerte die leichtere zu wählen. Beethoven hatte ſich ruhig hingeſetzt. Als ich nun keck die ſchwerere anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle, die Kadenz gelang aber, und Beethoven war ſo erfreut, daß er laut Bravo! ſchrie. Dies elektriſirte das Publikum."

Diese Anekdote, willkommen als einer der kleinen Züge, die das Charakterbild lokalisiren, bezeichnet dem Verstehenden zugleich den Charakter der Kunstgattung, um die es sich handelt.

Betrachtet man das Konzert aus allgemeinerm Gesichtspunkt als Uebergang vom Beethovenschen Klavier zum Orchester, so knüpft sich ein zweiter Uebergang an jene Trio's Op. 1, in denen zwei andre Instrumente sich dem Klavier zu gleich berechtigter Mitwirkung verbinden, soweit das Uebergewicht des Klaviers die Gleichheit zuläßt. Dieser Uebergang eröffnet sich, weniger bedeutende Werke bei Seite gelassen, in den

Six Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, Op. 18,

von denen die drei ersten 1801, die drei folgenden 1802 herausgegeben, voraussetzlich früher begonnen sind. Das dritte Quatuor in der Herausgabe, D dur, soll das erste in der Komposition und das erste in der Herausgabe das dritte nach der Zeit der Komposition sein, die erste Anregung zu diesen Arbeiten soll 1796 Graf Appony durch jene Aufforderung (S. 44) ein Quartett zu schreiben, gegeben haben.

So erzählen Wegeler und Ries, und es ist kein Grund ihnen zu widersprechen. Die allererste Anregung wird man indeß in der tiefgewurzelten Neigung der deutschen Musiker für Quartett und dem mächtigen Vorbilde Haydns, — der das Quartett in gewissem Sinn erst geschaffen, so überragend tritt er darin auf, — und Mozarts zu suchen haben.

Die Quartettkomposition hält die Mitte zwischen Klavier- und Orchestersatz. Minder anspruchsvoll als der letztere, läßt sie sich überall, wo nur vier Musiker zusammenkommen mögen, ausführen und entspricht schon damit der deutschen Neigung, sich im kleinen bescheidnen Raume, gleichsam im heimlichen lauschigen Winkel zusammenzufinden. Da erwarten sie sich, da finden sie sich, üben und freuen sich endlos an dieser feinen Quartettarbeit, spielen und

leben ſich in einander hinein zu lebenslänglichem Freundſchaftsquartett. Man muß die vier Brüder Müller einziehn geſehn haben zum Quartettſpiel, vier ſchwarz gekleidete, ſchlanke, junge ernſt gelaſſene Geſtalten, langſam eine nach der andern, — und dann gehört! — um zu begreifen, daß zum Trotz aller Phyſiologie die Vier nur Ein Mann ſind. Auf der andern Seite gewährt das Quartett wieder eine Gelenkigkeit der Stimmführung und eine Mannigfaltigkeit der Behandlung jeder Stimme ſowie des Klangs, deren das Klavier nicht fähig iſt. Dies hat dafür Vollgriffigkeit und Schallkraft, weitern Umfang einer durchaus gleichen Tonreihe und — was Alles überwiegt — dieſe vollkommne Einheit und Ungebundenheit der Ausführung für ſich, in der der eine Spieler ganz unumſchränkt gebietet und in jedem Zug der freieſten Eingebung des Augenblicks ſich überläßt, ſo daß, wenn der rechte Spieler da ſitzt, die Darſtellung das hinreißende Feuer einer augenblicklichen Eingebung gewinnt. Das Klavier iſt die Rennbahn der Phantaſie, die Vertraute der einſamen, tiefſten Gedanken, das Quartett die feine ſinnige Unterhaltung im trauten engen Kreiſe. Es iſt Karakterzug für die muſizirenden Franzoſen, daß in ihren Konſervatoir-Konzerten Quartette mit vierfacher Beſetzung ausgeführt werden; eine Herzensergießung kompagnieweiſe.

Jenen Sinn hatten die beiden großen Vorgänger Beethovens ihrem Quartett eingeflößt. Die feinſte, ſinnige, angeregte und bei aller Anregung in den verſtändnißvoll gezognen Schranken anmuthiger Mäßigung weilende und beharrende Unterhaltung; Heiterkeit bis zu ſchalkhafter Neckerei, Feuer bis nahe an leidenſchaftliche Hingebung, inniges Empfinden, ſicher vor jenen Stürmen, in denen man ſich ſelber einſetzt und verliert an die tragiſche Beſtimmung — und ſich göttlich dahingiebt jenem

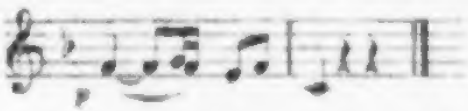
„Stirb und Werde!“

des Dichters.

Was hieraus ſpäter erwachſen ſollte, war Beethoven, als er

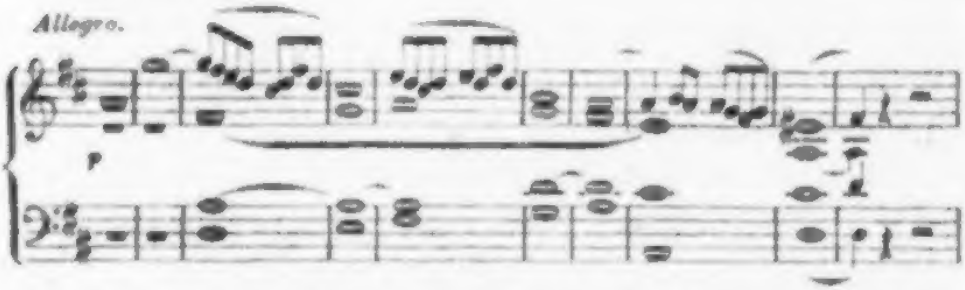
seine ersten Quartette bildete, noch lange nicht bewußt. Einstweilen stand er noch auf der Bahn seiner Vorgänger, gleichviel ob ein Paar Schritte vorwärts.

So tritt gleich das erste (der Herausgabe nach das erste) Quartett in Fdur auf, das Hauptmotiv des Hauptsatzes (im ersten Satze)



bis zur Erschöpfung — nur nicht der ächten Quartettisten, die dabei „die Kunst" bewundern — ausnutzend. Das Adagio affettuoso ed appassionato Dmoll ⁶/₈) mit seiner weiten wehmuthvollen Melodie scheint aus tiefern Quellen des Beethovenschen Gemüths entsprungen.

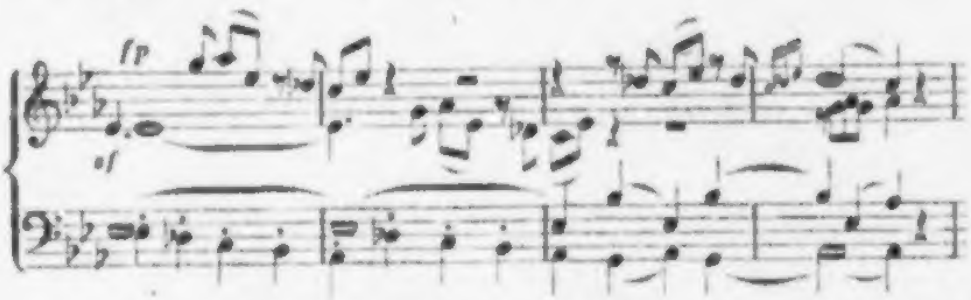
Nach dem lieblich scherzenden Gdur-Quartett folgt nun im Druck das dritte, aus Ddur, in der Erfindung das erste. In ihm scheint sich Beethoven mehr hingegeben zu haben; gleich der erste Satz bezeugt es, süße Zärtlichkeit, wie Liebeserklärung, spricht aus dem Hauptsatze



so seelen- und lebensvoll, so jung und darum leicht erheitert, kosend. Das Andante (Bdur) ist nachsinnend und nachspürend irgend einem innerlichen Vorgange, nicht tief. Einen Anklang davon, als wäre dem ersten Vorgang (erster Satz) eine ernstere Erfahrung gefolgt, bringt das sogenannte Scherzo. Das Finale presto fliegt heiß und eilig dahin.

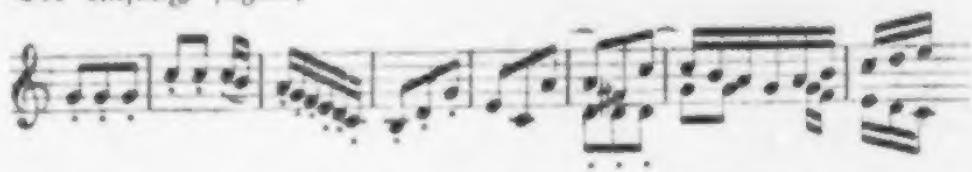
Im ersten Quartett der zweiten Folge, Cmoll, thut sich im

ernſten Ringen ein umſchleierter Sinn hervor. Die Einführung des Seitenſatzes, nach einem Schluß auf G,



deutet auf innern Zwieſpalt, der Seitenſatz ſelber folgt dann, in Es dur, gefaßten Sinnes und legt ſich breit aus; das Ganze iſt, um mit den Malern zu reden, mit breiterm Pinſel ausgeführt.

Eigenthümlich tritt nach dieſem ſehr ernſt gefaßten, bisweilen (gleich Anfangs) in ſchmerzlich entſchloſſenem Sinn, emporbringenden, bisweilen ſchlagfertig heftigen Satze das Andante scherzo quasi Allegretto einher, gemeſſenen Schrittes und leiſe, gleichſam ein ernſter, in ſich geſchloſſener Karakter, der ſich zum Scherzen zwingt, um ſeinen wahren Sinn zu vergeſſen, oder vergeſſen zu machen. Der Anfang, fugato,



wie der ganze Bau erinnert an das Andante der erſten Symphonie. Es läßt ſich all' dieſen Quartetten nichts Beſtimmteres entnehmen. Einheit der Stimmung und des Wuchſes iſt wohl zu erkennen; ſo folgt jenem Andante, das ſcherzen wollte, drangvoll im ſchmerzlichen Sehnen ein Minuetto Allegretto, das dem erſten Satze nähert, deſſen Trio ſich heiterer hervorarbeitet, worauf das Finale (Cmoll, Rondo vierter Form) im Sinne des Ganzen endet, in ſeinem zweiten Seitenſatze (Cdur) feſtentſchloſſen, kurz angebunden.

Von den beiden folgenden Quartetten kann nur noch das Finale

des letzten erwähnt werden. Es wird eingeleitet durch einen „La Malinconia, Adagio" überschriebenen Satz, der Beethoven am Herzen gelegen haben muß, denn er bemerkt umständlich: „Questo pezzo si deve trattare colla più grand delicatezza." Es ist wie heimlich Sinnen über eine einzige Vorstellung, die nicht abläßt, an uns zu zehren, die man hin und her wendet und nicht los werden kann. Der Satz ist oben Einleitung genannt worden, weil er allerdings einführt in das eigentliche Finale, ohne selbständig zu schließen. Aber er hat selbständigen Inhalt, den er tief genug einprägt, gegen das in sanftem Wellenschwung dahin tanzende Finale ihn aufgebend, doch mitunter wieder in Erinnerung bringend.

Irgend eine innere psychologische Einheit über die reinmusikalische der Stimmung hinaus — und kaum diese allenthalben — irgend eine bestimmende Idee wüßte man nicht nachzuweisen. Es ist eben der haydn-mozartische Standpunkt; nur ist der musikalische Inhalt reicher geworden, weiter geführt, voller ausgesprochen.

Den Quartetten reiht sich nach Sinn und Standpunkt das

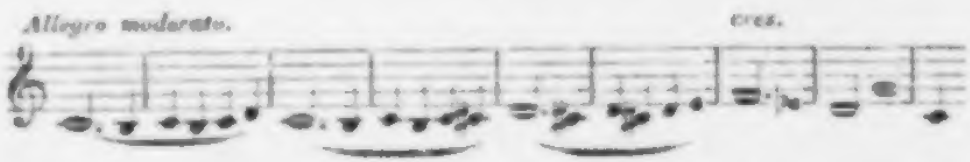
Quintett (2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell) Op. 29

an, ebenfalls aus dem Jahr 1802.

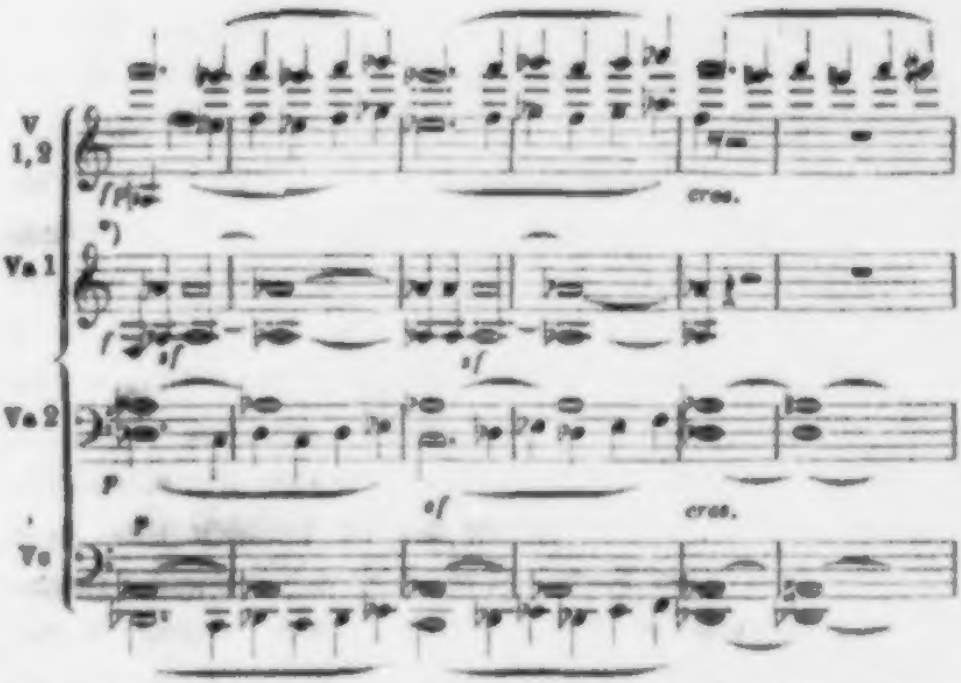
Wir haben uns die Anekdote gefallen lassen müssen, daß auf Apponi's Bestellung statt des verlangten Quartetts erst ein Trio, dann ein Quintett zu Tage gekommen sei. Es ist möglich. Hat die Bestellung wirklich den Anstoß zur Quartettkomposition gegeben, so kann Beethoven, indem die Gedanken sich in ihm zu gestalten anfingen, inne geworden sein, daß dieser heranwachsende Inhalt sich besser — das eine Mal für ein Trio, das andere Mal für ein Quintett eigne; vom letztern haben wir gleichwohl (S. 158) bereits erfahren, daß es kein Originalwerk, sondern eine Umarbeitung aus dem Oktett sei. Das Sachverhältniß kann nicht wichtig erscheinen. Nur muß dem Musikliebhaber die Vorstellung fern bleiben, das

Quatuor habe nicht gelingen wollen, der Komponiſt habe Eins gewollt und ein Andres gethan. Für den Komponiſten iſt es, erfoderliche Bildung vorausgeſetzt, vollkommen gleich leicht oder gleich ſchwer, drei, oder vier, oder fünf Stimmen zu führen und zu verwenden; hätte Beethoven ein Quartett beſtimmt gewollt, ſo wäre daraus nimmermehr ein Trio geworden. Der Komponiſt folgt dabei zunächſt, gleichviel, ob ein äußerer Anlaß vorausgegangen iſt, dem Gebot einer innen treibenden Idee, die gerade vier und nicht mehr Stimmen fodert; oder er ſetzt ſich nach eignem Willen ganz äußerlich vor, ein Quartett, oder was es ſonſt iſt, zu ſchreiben; ſeine Gedanken richten ſich hierauf und die Phantaſie bildet ſie in dieſe beſtimmte Form hinein. Dieſer äußerlich beginnende Hergang iſt der gewöhnliche: er iſt überall genügend und berechtigt, wo nicht eine tiefere Idee den von ihr gleichſam beſeſſenen Künſtler beſtimmt.

Das Quintett, eines der bedeutendſten Werke ſeiner Gattung, iſt gleichwohl keins von jenen Werken, die ihren Urſprung in einer höhern, den Bau wie ein Gottesbefehl hervorrufenden Idee haben. Es iſt der allgemeinen, dem Inhalt nach noch unbeſtimmten, aber ganz künſtleriſchen Luſt am Schaffen entſprungen, wie die Mehrzahl aller Inſtrumentalkompoſitionen. Nicht mehr ſagt das erſte Thema,



nicht mehr der Fortgang: es hätte ebenſowohl ein Quatuor werden können. Nun aber hat ſich der Wille auf fünf Stimmen gerichtet und die Phantaſie ſich mit dem Nachklang der fünf vereinten Streichinſtrumente erfüllt. Das führt denn ſogleich zu reicherm Gewebe, zu Gegenſätzen verbundner Stimmen, zu breiten und gefüllten Harmonielagen, das liebt gelegentlich, im zweiten Theil,



heiß auf. Zugleich diene es als Belag für die S. 174 erwähnte Tiefstimmung Beethovens. Das zarte, edelsinnige Adagio, das leichte Scherzo, das sich in anmuthigem Schwunge wärmer beseelt, das Finale, das voller Grazie, in flatternder Leichtigkeit, sprühend von Lebenslust dahinrauscht und nur zuletzt, vor dem Ende, mehr neckend als ernstlich gemeint, eine bedenkliche Frage aufwirft, um von Neuem in heimlicher Lust aufzurauschen: das Alles — wer würde fertig, diese Schatzkammer auszuzählen, die Beethoven uns hinterlassen!

So sei denn auch das

Grand Septuor, Op. 20

für Violin, Bratsche, Violoncell und Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn nur als Fortschritt zu dem höhern Schauplatze, der Beethovens wartet und den er sicher längst ersehnt, genannt. Es ist wegen der im Privatkreise nicht so leichten Besetzung der sieben Stimmen in der Originalgestalt weit weniger bekannt, als im vierhändigen Klavierauszuge; aber selbst in diesem verleugnet es dem

*) Va bedeutet Viola oder Bratsche.

einigermaßen erfahrnen Hinblick nicht sein ursprüngliches Wesen. Die Wohligkeit der Bläser, das üppige Wesen der Klarinette, das ermuthigende Waldhorn, sie fühlen sich heraus, wie sie den Sinn des Ganzen bedingt und in der Originalgestalt mit blühender Farbe geziert haben, daher es allerdings wünschenswerth bleibt, zu ihr durchzudringen.

Das Ganze ist so recht „Musik," die nichts anders sein will, nichts begehrt, als den Wohlgenuß der Melodien und Klänge, die Wohlgestalt anmuthigen Daseins aus dem wohlwollenden Gemüthe des Künstlers in unsers zu übertragen. Es ist reich gespendet. Nach einem einleitenden Adagio der vollausgeführte Allegro-Satz, dann das gesangvolle, innige Adagio, die launige Menuett, so einig mit dem Grundton des Ganzen und so wohlgegliedert in dessen Bau, daß der Gedanke, sie sei anderswoher (S. 75) genommen, nicht wohl bestehn kann. Der Menuett folgen ländlich unschuldige Variationen, ein muthvolles Scherzo, endlich zum Finale noch ein einleitendes marschmäßiges Sätzchen.

Jede dieser hier betrachteten Kompositionen thut einen Schritt vom Klavier hinweg zum Orchester. Mitten unter sie tritt das erste Orchesterwerk nach jenem Ritterballet, das der Knabe Beethoven einst in Bonn zu Stande gebracht.

Es sollte wieder ein Ballet sein:

Gli uomini di Prometeo,

Ballet von Vigano, für Wien komponirt und aufgeführt am 28. März 1801; die Musik ist als Op. 43 herausgegeben; der alte, bei Cappi in Wien herausgegebne zweihändige Klavierauszug ist vielleicht von Beethoven selbst verfertigt.

Am Bekanntesten ist die Ouvertüre dieses Werkes; wo man eine Ouvertüre von Beethoven geben und sich auf das Leichteste damit, ohne Probe, abfinden will, wird unfehlbar diese Prometheus-Ouvertüre gewählt, weil sie so leicht und bekannt ist. Dabei ist man so undankbar gewesen, sie wegen eben dieser Leichtigkeit, — die

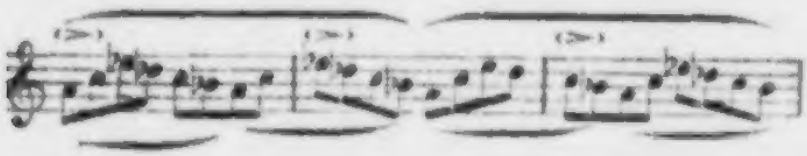
der Ausführung deutet auf die des Inhalts, — ein wenig geringzuschätzen. Lenz, erfüllt von edlem, wenn auch bisweilen irrgehendem Enthusiasmus für Beethovens Größe, nennt sie „eine Sommersprosse auf Beethovens jugendlicher Wange;" er legt nämlich die hohe Idee andrer beethovenscher Schöpfungen als Maaßstab an diese kleine Ballet-Ouvertüre. Und wahrlich, er ist nicht der Einzige, der so thut. In der Kunst aber will jedes Werk aus sich selber beurtheilt werden und ein äußerlich Messen, das darauf hinauskommt, ein Werk gegen das andre schöner oder größer oder origineller zu befinden, ist unfruchtbar und im Grunde unkünstlerisch. Der Künstler will nicht schön und schöner, oder groß, oder originell sein; er wird nur von innen getrieben, zu offenbaren, was in ihm ist. Und wenn er sich einer voraus bestimmten Aufgabe widmet, so will er wieder nicht größer oder origineller sein, — das Alles sind lauter unkünstlerische Gedanken und Absichten — sondern er giebt sich unbedingt dieser Aufgabe hin und läßt aus sich heraus diese ganz allein wirken nach ihrer Natur.

Beethoven fand sich nun diesem Prometheus gegenüber. Der Titane hat sich gefallen lassen müssen, Tricot anzulegen und zu tanzen, oder doch in einem Ballet zu figuriren. In einem Sturme bringt der Halbgott das beseelende Feuer vom Himmel, belebt seine leblosen Erdgebilde, so gut es hat gehn wollen, führt sie dem Apoll vor, der ihnen vor allen Dingen Saitenspiel und allerlei andre präsentable Künste verleihen soll. Was soll man weiter von diesem Spiel mit lebendigen Marionetten sagen? was sollte, konnte Beethoven daraus machen? etwa große Musik, wie zu Fidelio oder den Symphonien?

Er hat künstlerische Pflicht geübt und sich ganz treu, — wie hätt' er auch anders gekonnt? der Aufgabe hingegeben. Die Ouvertüre kündigt sich mit anmuthiger Feierlichkeit im Adagio auf der Unterdominante (F dur) an, ihr Gedanke wird von jenem Tiefklang des Orchesters getragen, der Beethoven eigen und für ihn (S. 174)

bezeichnend iſt. Dann tanzt und rollt das Allegro molto con brio ſo muntern leichten Kopfs, wie Menſchen und Götter dahintanzen werden, ſobald der Vorhang ſich hebt; Alles, auch der Seitenſatz, in dem wechſelnd die Bläſer ſich melden und ablöſen, iſt leicht, in Einem Guſſe hingeworfen. Was hätte Beethoven Beſſeres thun können?

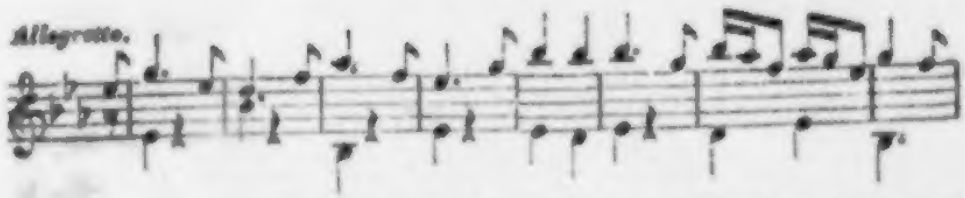
So iſt die ganze Muſik des Ballets. Nach der Ouvertüre tritt ein neues Allegro (non troppo) vor, ein Naturbild, la tempesta, nicht beſſer und nicht ſchlechter, wie ſchon früher Gluck und Mozart und Andre den Sturm haben ſauſen laſſen. Hier zeigt ſich ſchon jene ſpäter ſo oft benutzte Gegenſtellung von toniſchem und rhythmiſchem Motiv, —



das toniſche Motiv hat ſechs oder zwölf, das rhythmiſche (der Takt) hat acht Momente, widerſpricht daher jenem, indem es die Momente 1, 9, 17 betont, — durch welche die rhythmiſche Ordnung verlöſcht und das Ganze in Taumelſchwung geſtürzt wird. Es iſt nicht nöthig, von der Scene (No. 1.) der Belebung und allen folgenden zu berichten; No. 8 iſt ein weitgeführter Marſch, munter, lebendig, gaukelnd, bunt, durchaus marionettenhaft; Beethoven hat das Ballet ganz richtig beurtheilt.

„Aber warum hat er dergleichen komponirt?" — So fragt kein junger Komponiſt, und keiner, der es geweſen; man widerſtehe doch, wenn ſich Gelegenheit bietet, für Orcheſter und Bühne zu ſchreiben, und obenein zum erſtenmale!

Noch eine Merkwürdigkeit enthüllt ſich uns beim Einblick in die Ballet-Partitur. Wir finden im Finale jenes Doppel-Thema,



das drei oder fünf Jahr ſpäter im Finale der Heldenſymphonie und ebenfalls fünf Jahr ſpäter den S. 70 erwähnten Variationen als Thema dient. Zuerſt alſo iſt das Thema im Prometheus aufgetreten. Liegt ihm eine Volksweiſe zum Grunde? iſt es im Ballet beliebt und dem Beethoven ſo lieb geworden, daß er es in einem ſeiner bedeutungsvollſten Werke wiederholt? Sind vielleicht jene Variationen (die verſchiedenen Ausgaben ſagen bald aus, ſie ſeien sur un thême de Promethée, bald ſie ſeien auf ein Thema aus jener Symphonie komponirt) ebenfalls der Symphonie vorausgegangen? — Die letztere Frage ſcheint die unbedeutendere; das Auffallende liegt in der dreimaligen Benutzung deſſelben Thema's, ein Fall, der bei Beethoven nicht wiederkehrt, man müßte denn die Umarbeitung der zweiten Leonoren-Ouvertüre zur dritten hierherziehn. Jedenfalls iſt das Thema zwar anmuthig, aber nicht von beſtimmter Bedeutung, ſo daß die verſchiednen Verwendungen nirgends einen Widerſinn hervorrufen.

Am Prometheus hatte er die Kraft der Schwingen verſucht, in der erſten Symphonie,

Grande Sinfonie, Op. 21

wiegte er ſich ſchon adlergleich auf ihnen zu jenen Höhen empor, auf denen Mozarts Geiſt geweilt hatte; wie weit er darüber hinaus zu weitern Umblicken gelangen ſollte, war jetzt noch nicht zu ermeſſen. Man muß übrigens annehmen, daß dieſe Symphonie 1799 oder ſpäteſtens 1800 geſetzt worden; denn die zweite Symphonie iſt ſchon im Spätherbſt 1800 zur Aufführung gekommen.

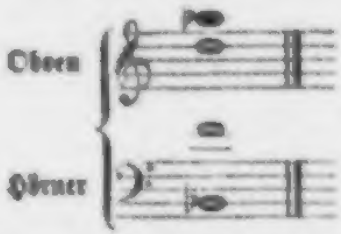
Für jeden Komponiſten iſt es ein hohes Feſt, dieſen Chor ver-

ſchiedenartiger Träger ſeiner Idee und ſeines Willens um ſich zu verſammeln; es iſt ein Gefühl, wie vielleicht ehemals des Bannerherrn, der ſeine Vaſallen um ſich her ſammelt zum Streite; freie Männer nach allen Seiten hin, nur ſeinem Lehnsgebot unterwürfig. Welch ein Feſtgefühl mußte Beethovens Bruſt erfüllen, als er an die Stelle trat, die ganz unfehlbar ein Vorgefühl ihm als ſein gelobtes Land bezeichnete! Dies iſt nicht willkürliche Vorausſetzung, es iſt nachzuweiſen aus ſeinen Klavierkompoſitionen, die ſich, wo es nur geht, zu orcheſtralen Lagen und Vollklängen erheben.

Zu dieſem Feſt verſammelt er vor allen Dingen das Orcheſter vollſtändig um ſich. Während ſeine großen Vorgänger ſich in der Zuſammenſtellung ihres Orcheſters an Oboen *oder* Klarinetten genügen laſſen können, nimmt er von Anfang an Oboen *und* Klarinetten in Anſpruch; dieſer Grundlage treten ſpäter, wenn es nöthig iſt, Poſaunen, Pikkolflöten und Serpent, auch die große Trommel zu. Dies iſt das beethovenſche Orcheſter.

Jener erſte Zuwachs (Mißverſtand zu vermeiden, ſei wiederholt, daß er keineswegs erſt durch Beethoven gewonnen, ſondern nur durch ihn bleibend feſtgehalten worden) iſt keineswegs blos ſtoffliche Häufung. Er gewährt zunächſt vollere Harmonie, beſonders vollere Mittellagen im Chor der Bläſer, dem vermöge des aushallenden und quellenden Klangs ihrer Inſtrumente die Ausfüllung der Harmonie obliegt. Er gewährt dem Bläſerchor — achtſtimmig, ohne die vier Blechinſtrumente mit den Pauken, und von den Kontratönen bis in die dreigeſtrichene Oktav reichend — volles Gegengewicht gegen den eben ſo weit reichenden Chor der Saiteninſtrumente, der zwar in der Regel nur vier Stimmen aufſtellt, aber in mehrfacher Beſetzung und für Doppel- und drei-, vierfache Griffe geſchickt. Er bietet in derſelben Kompoſition je nach Wendung und Wechſel des Inhalts den üppigern oder ſchmelzenden Klang der Klarinette neben der Feinheit und Schärfe der Oboe, und

gestattet den entschieden ausgebildeten Gegensatz von weichern in einander schmelzenden Klangmassen (Flöten, Klarinetten, Hörner, Fagotte) gegenüber dem sprödern Verein von Oboen mit Fagotten, oder gar von Oboen und Hörnern, die nie verschmelzen und gerade durch den innern Widerspruch, z. B. in dieser, dem Es dur-Konzert Beethovens entlehnten Verbindung



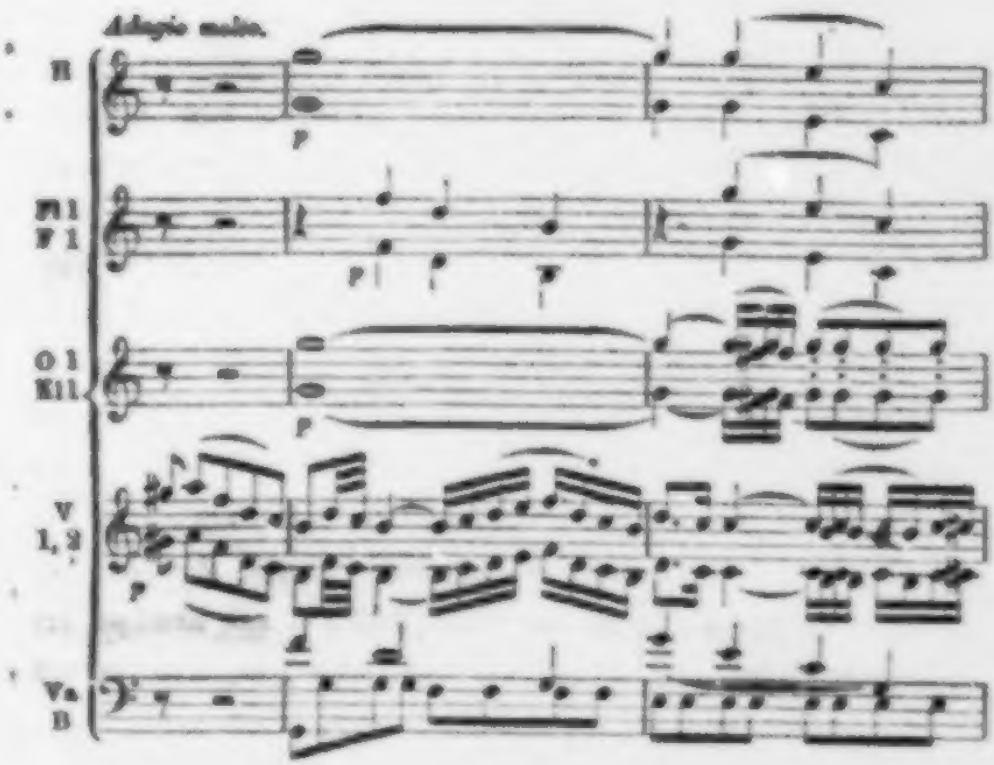
reizen, was nicht genug hervortreten würde, wenn man (wie in Mozarts G moll-Symphonie) von Anfang an nur Oboen und nicht Klarinetten gehört hätte.

Wir dürfen von diesem Gegenstande nicht scheiden, ohne einem möglichen Mißverstande zu wehren und dabei das Wesen des beethovenschen Orchesters schärfer zu bezeichnen. Wenn also die beethovensche Vergrößerung des Orchesters, kann man fragen, ein wesentlicher Fortschritt ist: muß man nicht die noch größere Erweiterung des Orchesters in unsern Tagen für einen noch weitern Fortschritt, über Beethoven hinaus, erachten? Wo ist aber dieser Weise des Fortschritts ein Ende abzusehn, und welches Verdienst hat er, der sich wenigstens zunächst nur als ein quantitativer darstellt? — Keineswegs soll und kann neuern Komponisten eine Schranke gezogen und die Verwendung neuer Instrumente gewehrt werden; jeder Künstler gebietet so frei über die ihm zu Gebot stehenden Mittel, als Beethoven und seine Vorgänger über die ihrigen. Es kommt aber jederzeit auf den Gebrauch an, der von der vermehrten Orchestermasse gemacht wird und gemacht werden kann; und da zeigt sich denn, daß unvermeidlich mit der wachsenden Masse der Instrumente der Spielraum und das karakteristische Hervortreten

der Einzelnen beengt und zurückgedrängt wird. An die Stelle einzelner, individuell unterscheidbarer Karaktere treten Massen, an die Stelle geistiger und zwar dramatischer Wirkung tritt stoffliche. Trifft nun, wie kaum anders sein kann, der Anwachs vorzüglich die hallendern und weniger beweglichen Blechinstrumente, so treten diese Folgen noch entscheidender hervor; an die Stelle dramatischer Führung der einzelnen Instrumente als eben so vieler karakterverschiedner Personen treten verschmolzne Massen, die durch verschiedne Klangfarben sich scheiden und deren dichterischer Inhalt (wenn ein solcher vorhanden ist) sich zu dem des beethovenschen Orchesters etwa so verhält, wie ein modernes Schlachtgemälde mit seinen Heersäulen und Feuerlinien und seinem Pulverdampf zu den Kämpfen der Iliade. Wir sind also nicht auf dürres Abzählen und Abwägen der Mittel hingewiesen, sondern entscheiden uns nach dem möglichen und wirklich davon gemachten Gebrauche.

Der beethovensche Orchesterbau nun, die Vollendung oder Behauptung dessen, den seine großen Vorgänger emporgeführt, war so wohl abgewogen, daß jedes einzelne Instrument sich persönlich — sagen wir als eine der Personen im großen Drama vernehmen lassen und bewegen konnte, daß aber zugleich Stoff genug für Massenbildung und Gegeneinanderstellung einer Masse gegen die andre vorhanden war; es lebt in diesem Orchester ein freier Geist in einem leichtbeweglichen Körper. So faßte Beethoven sein Orchester auf, und in diesem Gedanken bezog er schon sein erstes Festspiel mit ihm; es war ein hoher, freudiger, muthvoller Ernst in diesem Spiel.

Das verkündet sich schon in der Einleitung. Ihm ist feierlich zu Muthe, er greift in die Unterdominante, denkt an die Parallele, wendet sich in die Oberdominante, alle wesentlichen Beziehungen seines Haupttons zusammenfassend, und dann — ein Trompeten- und Paukenschlag bekräftigt es — setzt er sich in diesem seinem Gebiete fest, alle Mithandelnde, mit Ausnahme jener,

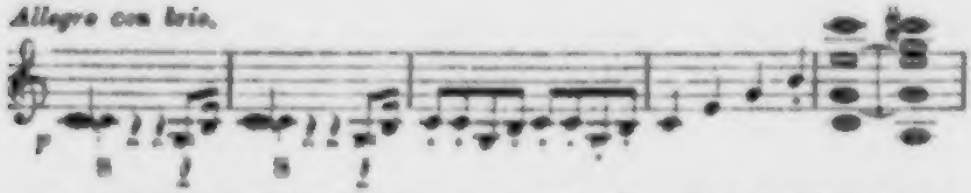


treten wohlgesondert heran, bald vereint und durch jene verbehaltenen Machthaber bekräftigt. So feierlich war auch Mozart zu Muth, als er seine Es dur-Symphonie, den sogenannten Schwanengesang, einleitete; es ist in beiden Sätzen nahezu derselbe Grundtrieb, obgleich nicht zwei Noten mit einander stimmen. Nur weilt der ältere Meister wohlgefälliger in der Vorhalle, wo die Flügel des Orchesters ihn umrauschen und Ahnungen seiner dunkeln Macht ihn zu beschleichen scheinen, während der jüngere ungestümer sich kurzgefaßt schon in den Strom des Allegro wirft. Es ist Beethoven eigen, sich gern rasch entschieden zur Hauptsache zu wenden, diese aber dann in Fülle durchzuleben, während sein großer Vorgänger in der Ueberfülle seiner Aufgaben und Unternehmungen und in der unbewußten Hast seines bald verwehten Lebens seine Gedanken oft nur

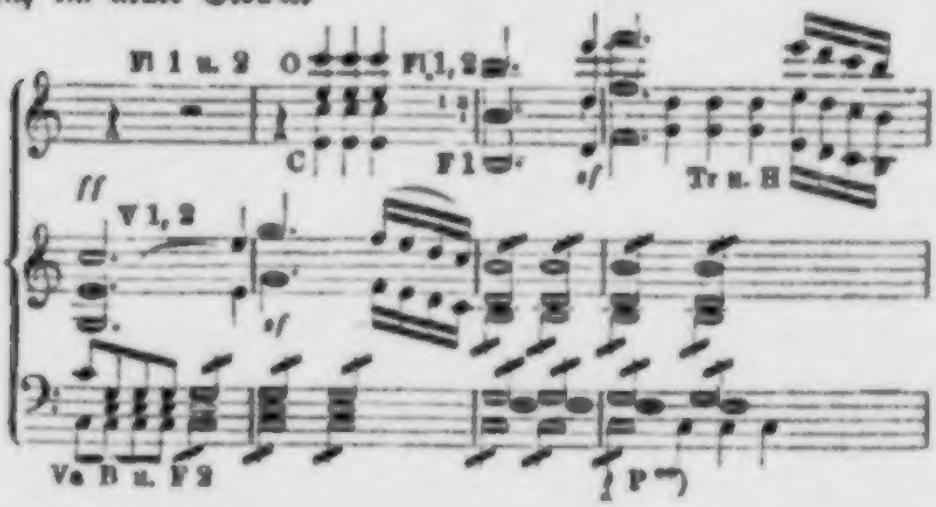
*) Fl bedeutet Flöte, O Oboe, B Kontrabässe mit Violoncellen, die Hörner erklingen eine Oktav tiefer, die Bässe eine Oktav tiefer mit den Violoncellen.

„efflenrirt," gleich einem flüchtigen, im Sonnenſtral ſchönheitfunkelnden Schmetterling von Blüte zu Blüte duftnaſchend ſchwebt.

Und nun tritt der Hauptſatz vor, energiſch rhythmiſirt, immerfort auf die Tonika ſchlagend, als wollt' er da feſtgenagelt bleiben, — und doch leiſe; die Kräfte müſſen noch gezügelt warten. Die Saiten allein führen ihn, dann wehen ihn die Bläſer mit leiſem Anhauch



nach Dmoll zur Wiederholung, von da in gleicher Weiſe unter ſchauernder Erwartung der Saiten (Triller des ganzen Chors) crescendo zum Hauptton zurück, und hier erſt tritt die Kraft des Orcheſters zuſammen und führt den Hauptſatz energiſch und vollbefriedigend, brauſend in jugendlicher Kraft gleich dem unzubändigenden Streitroß („es ſtrampfet auf den Boden und iſt freudig mit Kraft, ... es zittert und tobet, und ſcharret in die Erde, und achtet nicht der Trompeten Hall" *) zu Ende. Auf ſeinem Gipfel hatte ſich ein neuer Gedanke



*) Hiob.

**) Tr bedeutet Trompeten, P Pauken.

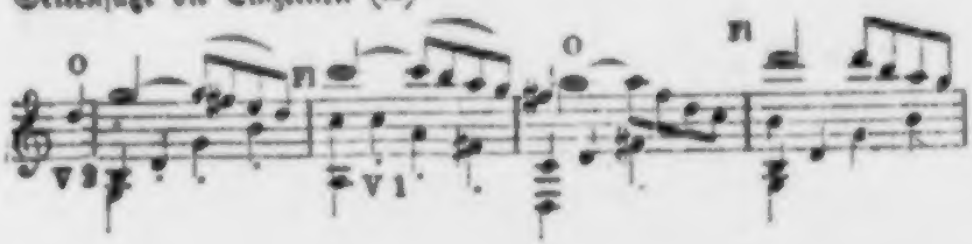
aufgeſchwungen; die Violinen ſtellen ihn auf, Flöten, Klarinetten (im Gegenſatz zu den vorher begleitenden Oboen) und das erſte Fagott antworten, nach der gegliedertern Wiederholung tritt der erſte Gedanke wieder in ſein Recht. Der ganze Hauptſatz hat vierzig Takte weit ſich in vollſter Einheit und Energie entfaltet. Der Kern deſſelben (das vorletzte Beiſpiel) hat vier Takte, die durch den Anhang der Bläſer zu ſechſen werden, der ganze Bau gliedert ſich hiernach, —

4 . . . . und 2 Takte,
4 . . . . und 2 Takte,
2 und 2 und 2 Takte —

und dazu noch zwei, — zuerſt alſo, breit und prunkend, ſechstaktig, dann, ſchlagfertiger vordringend, zweitaktig und viertaktig.

Wir haben länger hier weilen müſſen. Denn uns, die wir durch Beethoven ſelber noch Mächtigeres und Tieferes kennen gelernt, iſt es gar nicht leicht, gegen dieſe erſte und in gewiſſem Sinn kleinſte der beethovenſchen Symphonien (wenn man ſich einmal auf Vergleichen und Meſſen von Gegenſtänden einlaſſen muß, deren jeder ſelbſtändige Bedeutung und ſein eigen Maaß in ſeiner Idee hat) gerecht zu werden. Will man für ſie ein äußerlich Maaß finden, ſo darf es nicht aus den ſpätern Symphonien des Meiſters genommen werden, zu denen jene erſte ihn hat fördern helfen. Man vergleiche ſie, wenn man vergleichen muß, mit den frühern Werken der großen Symphoniſten; vergebens wird man, ſo Unſchätzbares ſie geben, gleiche Energie und entſchloſſenere Einheit und Vollführung ſuchen.

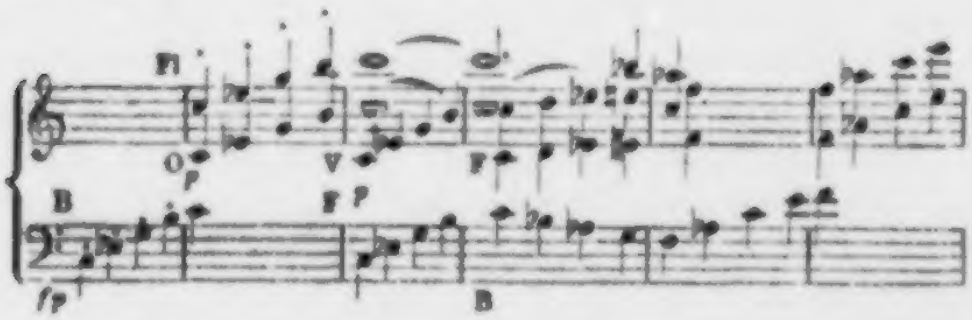
Nun hat Beethoven die Herrenſchaft bewährt; nun läßt er im Seitenſatze die Einzelnen (A)



(erſt Oboe und Flöte, dann Geigen gegen Oboe und Flöte) ihr harmlos freundlich Wechſelſpiel treiben, bis in dunkler Heimlichkeit der Baß

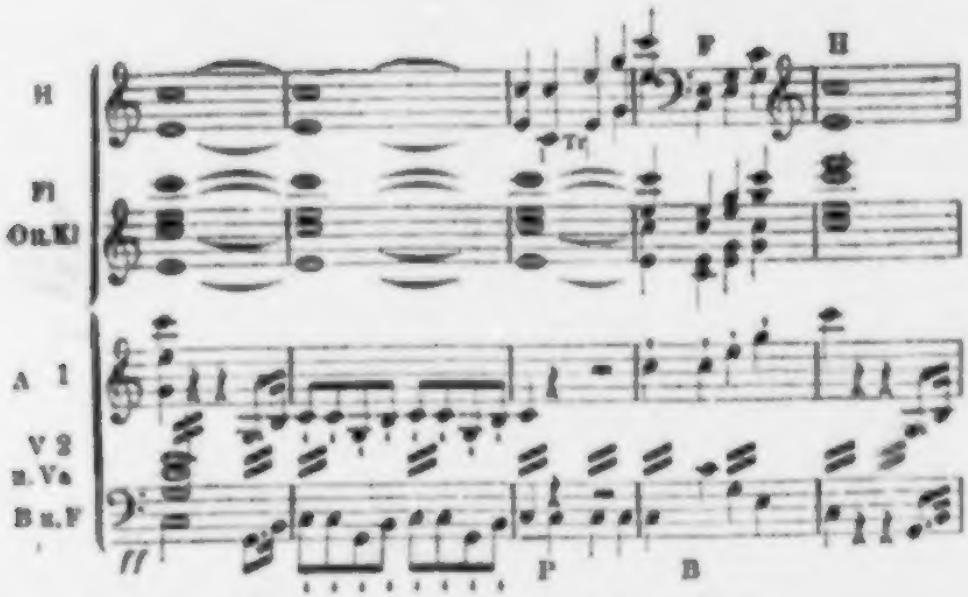
es überſchleicht, Takt 3 die Oboe, dann das Fagott ſich anſchmiegt, bald aber der Hauptſatz die unheimlich fremde Trübniß wieder ſiegreich durchbricht und, wohlig ſich wiegend, mit kurz angebundenem Schlußſatze den erſten Theil feſt beſchließt.

Den zweiten Theil erfüllt er durchaus. Er meldet ſich in D moll, in G dur, unterwirft dann in C moll ſein letztes Motiv einer Erörterung



zwiſchen Baß, Flöte und Oboe, Violin und Fagott (die Begleitung iſt hier weggelaſſen), greift dann zu den erſten Motiven und führt in den dritten Theil, der friſch und voll zu Ende rollt. Zum Schluſſe treten die drei Chöre des Orcheſters, Saiten, Bläſer und Blechinſtrumente*) in jubelnder Fanfarenweiſe gegen einander und zu einander,

*) Blech oder Blechinſtrumente nennen wir Trompeten, Hörner, Poſaunen (die Pauken ſchließen ſich an), die übrigen Blasinſtrumente kurzweg Bläſer.



und heben den herrſchenden Gedanken auf den Schild.

Unterbrechen wir uns hier, um einem geiſtreichen Kunſtfreunde Oulibicheff, das Wort zu überlaſſen; er iſt der beredte und wohlbewanderte Vertreter aller derer, die, ſoviel ſie auch gehört, geleſen und geſchrieben haben, im Grund ihres Herzens und ihrer Anſchauungen nicht über den mozartiſchen Standpunkt hinausgekommen ſind, auſser etwa, um auf das Lotterbett der neuen Welſchen zu ſinken. Es liegt aber, allen chronologiſchen Rechnungen zum Troſs, zwiſchen Mozarts und Beethovens Zeit mehr als ein Jahrhundert, es liegt zwiſchen ihnen die groſse franzöſiſche Revolution, deren Einfluſs man arg verkennen würde, wollte man nur ihre politiſchen Folgen, nicht auch ihre Wirkung auf den geſellſchaftlichen Zuſtand Europas und die Richtung der Geiſter in Anſchlag bringen. Jene Zeit Haydns und Mozarts in ihrer beſcheidnen Genügſamkeit und Beſchränkung auf die Privatintereſſen und Privatgefühle, auf die Genüſſe und Sorgen des bürgerlichen oder Familien-Daſeins, ſie konnte nicht länger walten. Die ihr eignen Intereſſen und Reize ſind geblieben und werden gelten, ſo lange wir Menſchen ſind. Aber neben ihnen ſind jene umfaſſendern aufgeſtanden, die ſich an die Idee von Freiheit und Rechtſtaat und an die Betheiligung der

Menſchen an den öffentlichen Angelegenheiten knüpfen, und die Allen und Allem in dem Maaß, als ſie Wurzel faſſen, eine höhere Richtung geben. Herr von Oulibicheff, der in ſeiner Biographie Beethovens Beethoven gelegentlich einen „Notürier" nennt (weil Beethoven über ſeine Zurückweiſung vom privilegirten Gerichtſtand, allerdings irrig, ſchwer erzürnt war), findet nun ſein Genügen, wenigſtens gegenüber der Tonkunſt zeigt er ſich ſo, in jenem engergezognen, ja — wer wollt' es leugnen? — innerlich friedlichern und geſichertern Kreiſe des Lebens, der auch in der Kunſt gemeſſene Gränzen des Schönen, der Anmuth, Mäßigung, Gefälligkeit zu ziehn und zu bewahren wußte, ungeſtört durch tieferregte Leidenſchaften und fernerſtehende — wer weiß, ob nicht kunſtfremde, muſikaliſch unausführbare Ideen. Daher findet er nur gerecht, wenn die Wiener ſpäter Beethoven verließen, um in Roſſini aufzugehn, und erblickt in Beethoven entweder nur den Fortſetzer Mozarts, oder den von dieſem und der rechten Bahn Abgeirrten. Denn, um ihn zu erkennen, findet er keinen Anhalt, als ſein dilettantiſches Dafürhalten und den mozartiſchen Maaßſtab.

So meint er nun auch, jene erſte Symphonie würde (würde? ſie iſt es, oder iſt es nicht an ſich ſelber) ein Wunder ſein, hätten nicht einerſeits Haydn und Mozart gelebt und wären ihr nicht die jüngern Geſchwiſter gefolgt. Ihr Unglück ſei, dieſem doppelten Vergleiche nicht entgehn zu können. Jedermann erkenne in ihr eine „Studie nach Mozart," und zwar nach deſſen Cdur-Symphonie. Dieſelbe Tonart, faſt gleiche Ausdehnung, dieſelbe Anordnung der Partien (er hat zunächſt den erſten Satz im Sinne), offenbare Analogie in der Wahl der Modulation und der Rhythmen, ein Andante in der Tonart der Quarte (er zählt die Taſten oder Tonſtufen ab, der Begriff der Unterdominante fehlt ihm), Menuett und Finale im Hauptton. Ungeachtet dieſer Aehnlichkeiten in der Form ſeien ſich gleichwohl die Allegros (erſten Sätze) von Beethoven und Mozart

durchaus nicht ähnlich; das von Beethoven sei klar, glänzend, erhaben, aber ziemlich schwach im Ausdruck und im Styl.

Oulibicheff trägt sich nämlich neben den andern Stichworten der Aesthetik auch mit dem des „Styls," hat einen Opern-, einen Symphonien-, einen Sonaten-Styl und beliebige andre zur Hand und macht bei andrer Gelegenheit ächt französisch Beethoven den Vorwurf, „die Style vermischt zu haben," — natürlich, ohne sich mit einer genauern Erklärung zu befassen.

Uebrigens sei beiden Werken Geschmack, Wohllaut, Klarheit, Reinheit und Eleganz gemeinschaftlich, und das unbestreitbare und unvermischte Vergnügen, das sie den Hörern gewähren.

So weit Oulibicheff. Wenn nur der Ausdruck nicht wäre! und der Styl! und vor Allem die Nachahmung! Und wenn man nur nicht unter dem Vergleichen und all' den allgemeinen Begriffen den Gegenstand aus den Augen verlöre! Damit nicht fortwährend vertrauensvolle Seelen so herumgeführt werden, muß wenigstens einmal in diese Dämmerung hineingeleuchtet werden; es gilt nur der Nachahmung Mozarts.

Die Gleichheit der Tonart in den vier Sätzen, — welch ein Beweis! — liegt am Tage; wußte aber Oulibicheff, der in Gottesnamen vier Bände über Musiker und Musik geschrieben, nicht, daß die Modulationspunkte der beiden Symphonien aus naheliegenden Gründen die allergebräuchlichsten sind? und zwar bei Vorgängern wie Nachfolgern Mozarts und Beethovens? ist er niemals wenigstens oberflächlich der Kunstformen (die nämliche Anordnung der Partien des Werks, — spricht der Dilettant den pariser Salons nach, — wie z. B. des Hauptsatzes, der Seitensätze, der Ueberleitungs- oder Zwischensätze, der Wiederholungen, des Mittelsatzes u. s. w.) innegeworden, die nicht etwa jenen Symphonien eigen sind, sondern durch alle Werke hindurch vor Mozart und nach Beethoven sich erhalten und fortentwickeln und auch den Modulationsgang,

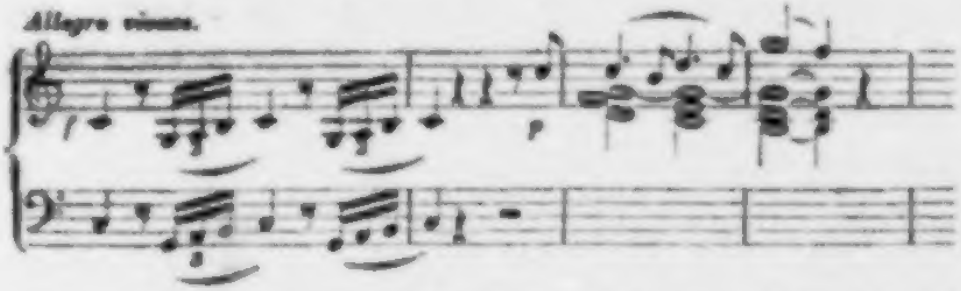
wenigſtens in den Hauptpunkten, regeln? — die berechtigten Ausnahmen unerwähnt.

Unglücklicherweiſe will ſich aber dieſe „nämliche Anordnung“ hier kaum für die allgemeinſten Hauptpunkte zeigen, von denen es überhaupt nur wenig Ausnahmen giebt. Allerdings ſteht in beiden Werken, wie in allen aller Komponiſten mit ſeltnen Ausnahmen, im erſten Theile der Hauptſatz im Hauptton und der Seiten- und Schlußſatz (S. 94) in der Tonart der Oberdominante; eben ſo übereinſtimmend in allen Werken derſelben Gattung, ſeltne Ausnahmen bei Seite, bildet ſich der dritte Theil. Das Feld der Abweichungen iſt bekanntlich der zweite Theil, weniger gut Mittelſatz oder auch Durcharbeitung genannt, er geſtattet mannigfaltige Wahl des Inhalts und Führung der Modulation. Wie ſtellt ſich alſo der zweite Theil der beiden Werke? das iſt der Kern der Frage.

Mozart ergreift für ſeinen zweiten Theil den Schlußſatz, weil er ihm im Laufe des Ganzen zunächſt lag und er keinen Anlaß hatte, einem ſeiner Sätze den Vorzug zu geben; daher vertauſcht er ihn auch weiterhin mit dem Hauptſatze. Beethoven ergreift den Hauptſatz und hält daran feſt; denn in dieſer ſeiner Kompoſition iſt der Hauptſatz ſo zu ſagen Alles, in ihm ſpricht ſich der Trieb aus, der den Künſtler damals erfüllte. Mozart ſtellt ſeinen Seitenſatz in Es dur auf, lieblicher und ſchattiger als zuvor in G dur, aber in gleicher Grundſtimmung; er geht von da über As dur, F dur, G moll, F moll, nochmals Es dur u. ſ. w., und bringt den Hauptſatz, auch bei ihm der kräftigſte Gedanke, in F dur, das heißt in dem Sitze der Beruhigung, — das durft' er im ſüßen Spiel der Töne ſich geſtatten. Dann geht er auf die Dominante des Haupttons und zum dritten Theil. Beethoven ſtellt ſeinen Satz, den Hauptſatz, unter verändertem Geſchlecht in D moll auf, führt ihn über G dur, C moll, F dur, B dur, Es dur u. ſ. w. endlich auf die Dominante der Parallele, auf das hellſtrahlende E-gis-h und ſenkt ſich nun in den Hauptton und dritten Theil hinab.

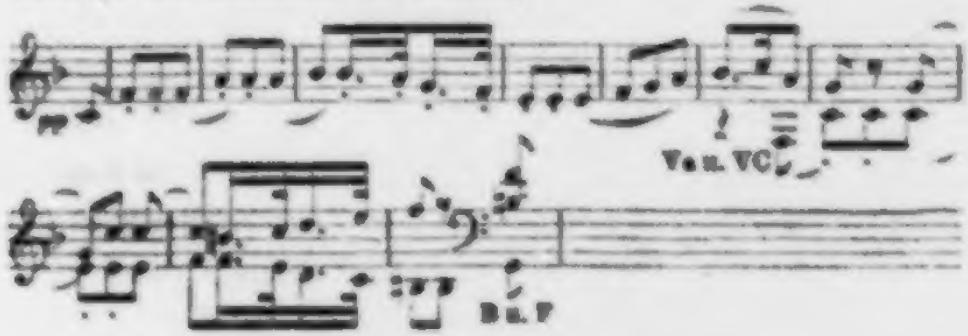
Das ist eine Aehnlichkeit, die einer Unähnlichkeit so ähnlich sieht, wie die mozartische Symphonie der beethovenschen. Eben so steht es mit der „handgreiflichen Verwandtschaft der Rhythmen." Mozart beginnt mit zweitaktigen und beruht vornehmlich auf ihnen; Beethoven beginnt mit 4+2 = 6 und wechselt.

Genug von diesem äußerlichen und noch obenein ganz ungenauen Auseinanderhalten. Es ist längst bekannt, daß Beethoven seinen großen Vorgänger geliebt, geschätzt und gewiß auch studirt hat, — wie wär' es anders möglich gewesen. Daß er „Studien" nach ihm gemacht, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich; daß seine erste Symphonie eine Studie nach Mozarts Cdur-Symphonie sei, hat nur in Paris und Nizni gesagt werden können. Grade hier steht Mozart dem Beethoven am fernsten, — man blicke nur auf das sorglose Antithesenspiel Mozarts gleich zu Anfang

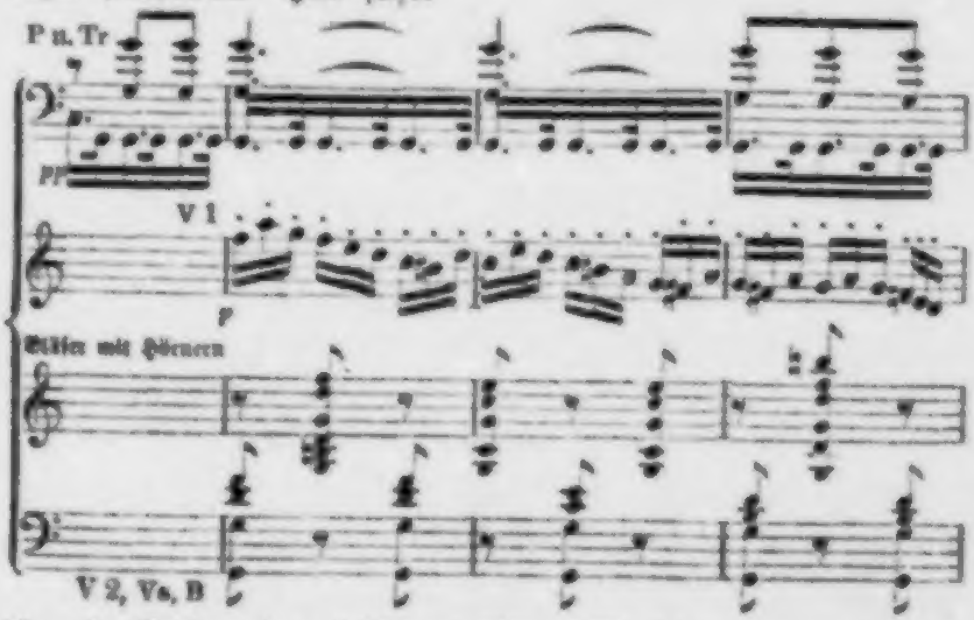


und die geschlossene Energie Beethovens. Der Vergleich ließe sich sehr weit verfolgen. —

Dem ersten Satze, der uns so lange festgehalten, folgt nun ein Andante cantabile con moto, in dem die zweite Violine, dann Bratsche und Violoncell im Einklange



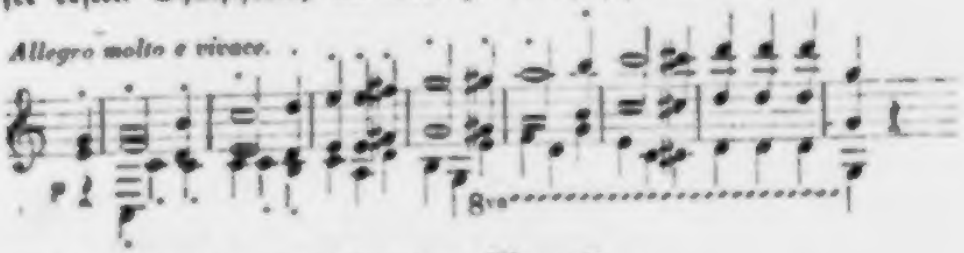
dann Kontrabaß mit beiden Fagotten, endlich die erste Geige mit zutretendem Bläserchor, alles pianissimo, nachahmend einander folgen. Es ist ein ähnlich Gebilde, wie das S. 205 aus dem Quartett Op. 18 aufgewiesene, das aber hier in stiller Feierlichkeit vorüberzieht; etwas Nächtiges, wie Feier der Sternennacht, spricht aus dieser feierlich-leisen Bewegung, das besonders im Schlußsatze vernehmlicher heraustritt. Hier führt



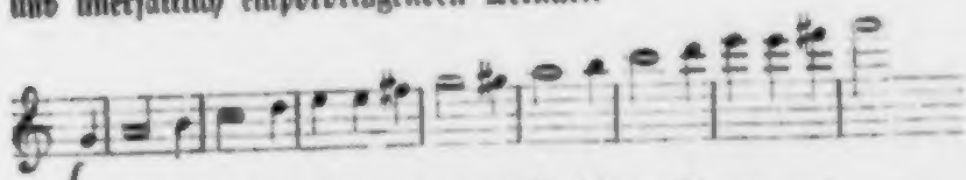
die erste Violin wie auf Spinnenfüßen leise sich vorüber, von den Wechselklängen kurz abbrechender Saiten und Bläser umhaucht; die Trompeten blinken mit verhaltnen, gedämpften Scheinen hinein, denen man anfühlt, daß sie blendend aufflammen könnten, wehrte die Stunde nicht; tief drunten, kaum vernehmbar in ihren gemessenen Pulsen, mahnt die Pauke, wie fernab gezogenes Gewitter noch durch Wetterleuchten an seine Macht erinnert. Ob wohl ein Andrer als ein Deutscher dieses Nachtgedicht ersonnen haben könnte? — Ein brittischer Dichter, ja! die George Sand, ja! Berlioz in Paris fand: que Beethoven n'était pas là. In höhern Sphären hatt' er ihn erkannt; hier in dieser stillen Feierstunde, wo Sternenschimmer sich hoch über duftende Gebüsche zieht, hier war er auch. Wir müssen nur das Ohr, nach allen Donnern weltumfassenden Ideen-

gangs und unter dem dithyrambiſchen Schrei der höchſten Luſt und des tiefſten Wehs wach erhalten für die linde Stimme allheilender Natur und die Unſchuldſprache des aufrichtigen Herzens.

Genug von dieſer Symphonie. Wir werden Beethoven in gewaltigerm Ringen wiederfinden, aber ſtets denſelben. Schon in dieſer erſten Symphonie, im Trio zu der friſch und leicht



und unerſättlich emporbringenden Menuett



treten im Trio jene breiten ſtillen Akkordlagen hervor, —

es ſind Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte, — auf denen ſeine klangdürſtige Seele zum gleichmäßigen Fittigſchlag des Rhythmus zu ruhn liebte, des Bedürfniſſes melodiſcher Ausſage faſt vergeſſen. Beethoven war da.

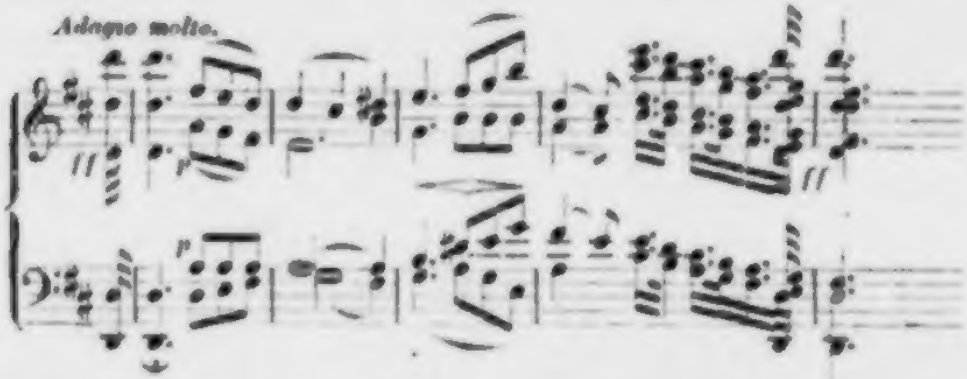
Kurz auf die erſte Symphonie folgte die zweite

Grande Sinfonie, Op. 36

aus **D**dur, die 1803 im Spätherbſt zuerſt in Wien aufgeführt wurde. Man hat in ihr das Gefühl, daß ſie einer glücklichen erſten folgt, daß ihr Bildner ſchon einheimiſch und bewährt iſt in dieſem Gebiete; ſo hat ſich die Freudigkeit und Weite des Daſeins und die

behagliche Sicherheit in der Führung dieſer Stimmen und Maſſen, die man Orcheſter nennt, geſteigert. Es iſt im Grunde derſelbe ganz allgemeine Gedanke, der beiden Symphonien unterliegt: ein Tonfeſt zu begehn in Herrlichkeit und Freudigkeit, und dazu all' dieſe Helden des Tonreichs, die Schaar der Inſtrumente herbeizurufen. Nur dieſen allgemeinen Gedanken, keinen individuell beſtimmten giebt uns die erſte Symphonie zu vernehmen, wenngleich er ſich nach der Bedeutung der vier Sätze vierfach ausbildet und im zweiten derſelben wenigſtens die Ahnung beſtimmterer Verſtellung aufſteigt. Von der zweiten Symphonie gilt daſſelbe; es iſt derſelbe allgemeine Gedanke, der ſie hervorgerufen, nur iſt alles weiter, größer, es iſt zugleich alles wärmer geworden — und die Kraft des Bildners geſteigert.

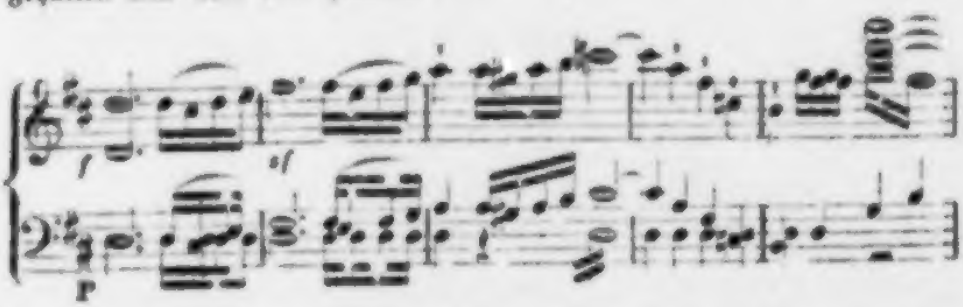
Schon die Einleitung tritt im ſchallendern D dur feſt und gebieteriſch mit dem Einklang aller Stimmen hin und hat ihren eignen reicher gegliederten Inhalt. Ein ſanfter Satz, nach jenem erſten Hintreten von Oboen und Fagotten fein und ſcharfeindringlich intonirt,



von glatten Flöten, Klarinetten und Fagotten auf den feſten Einſchlag zurückgeleitet und vom Saitenchor wiederholt und weitergeführt, giebt vorbedeutend einen Anklang von der Stimmung, die den zweiten Satz hervorbringen und ganz erfüllen wird. Bald aber wendet ſich die Einleitung in das fremde ſchattigere B dur, und hier entfalten die erſten Geigen ihre Schwingen, tauchen rauſchend nie-

der, heben ſich kühn, um den glatten Flöten und Fagotten zu begegnen, verſtärken ſich zu gleichem Entgegen mit den zweiten Geigen, fliegen [illegible] den ſauſenden Bäſſen im Wettſturm empor gegen die ſanft abmahnende Stimme der Flöten, Fagotte, Oboen, die einzeln, dann vereint entgegentreten, bis aus dem Widereinander der Elemente ſich der Schlag in höchſter Kraft des Einklangs aller Stimmen — hier alſo kommt der erſte Einſatz zu ſeiner Erfüllung — und in hehrer Majeſtät auf dem Mollakkorde D-f-a entladet; es ſpricht uns an, als ſchauerte den Gebieter im Tonreiche ſelber vor ſeiner Macht. Und wer, der jemals in den Kreis dieſer magiſchen Kräfte getreten iſt, die den Herrſchaftmächtigen gleich gewaltigen und tückiſchen Genien umſtehn, wer hätte nicht Gleiches empfunden? Auf der Dominante baut ſich aus zaghaft ſuchenden und fragenden und immer voller andringenden Stimmen der Orgelpunkt, um dann in den Hauptſatz (Allegro con brio) hineinzuſchwingen.

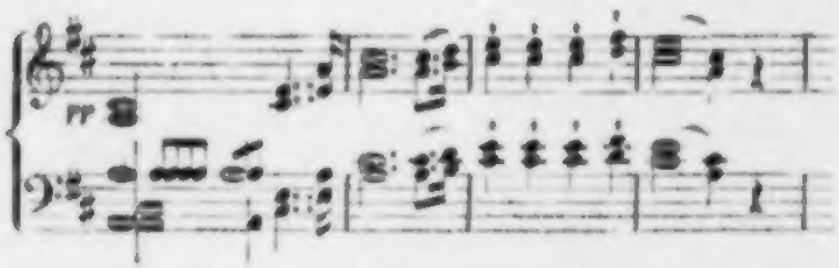
Hier nichts mehr von dunkeln Schauern, hier iſt Alles taghelle, freudige Macht. Zuerſt intoniren die Violoncelle gegen die treibende Achtelbewegung der Geigen den Kern des Hauptſatzes auf der Tonika, dann wiederholen ſie ihn, von den Kontrabäſſen verſtärkt, auf der Unterdominante (die, ſo früh herangezogen, dem Satz Tiefe und weiten Anlauf ertheilt), dann endlich faſſen Bäſſe und erſte Geigen den Satz wieder auf der Tonika, die von allen Bläſern und den vibrirenden zweiten Geigen durch alle Oktaven in voller Stärke feſtgehalten und von den Pauken —



in beſtimmteſter Willenskraft des Rhythmus ausgeprägt wird. So erhebt ſich der Satz über ſeinen Kreis d-fis-a, hinaus, macht- und

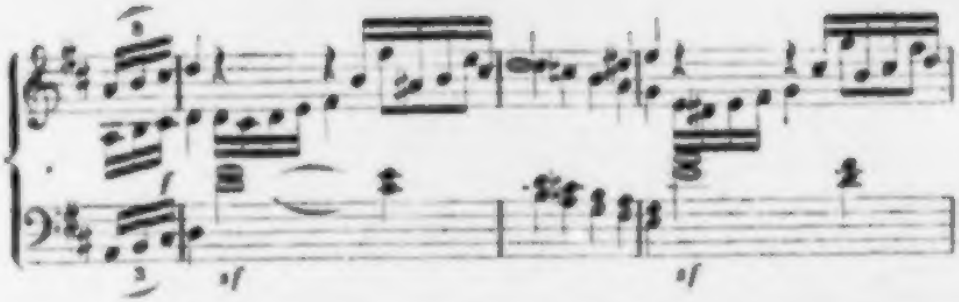
ſchauervoll auf d-fis-a-c, das wieder nach der Unterdominante (ſiehe das oben Angemerkte) ausſchaut, wendet ſich nach Ddur zurück, nochmals auf d-fis-a-c und nach dem düſtern Dmoll, um ſich dann im ſonnigen Triumph auf dem leuchtenden E zu vollführen, ein Held in der Pracht ſeines Waffengeſchmeides.

Eben ſo glanz- und muthvoll, wie Triumphlied, ſiegsgewiß vor dem Kampfe noch mit halblautem Sang angeſtimmt, tritt der Seitenſatz einher, fanfarenhaft



von Klarinetten, Fagotten und Hörnern über Achtelbewegſamkeit der Bratſchen und Violoncelle; die Geigen, mit Trompeten und Pauken, Flöten und Oboen und über ſtreitſüchtig wogenden Bäſſen, führen ihn hoch empor, etwas verwildert in Fismoll, gleich wieder klar leuchtend in Edur, ſtreitfertig vordringend, Schlag um Schlag wechſelnd, dem Schluß zuſtrebend. Da tritt ganz verfremdet, leiſe, abbrechend und ſtockend der Hauptſatz wieder heran — wer kann Alles erzählen? — in Siegesmacht und finſtrer Entſchloſſenheit wechſelnd endet der erſte Theil, kampfreicher zieht der zweite mit dem Reigen ſeiner Geſtalten vorüber, kann ſich nicht auf die ordnungsmäßige Dominante des Hauptthems hinfinden, ſondern ſchließt auf der Dominante (Cis) der Hauptparallele, um ſich dann mit einem kühnen Riß in den Hauptton und den dritten Theil zu werfen.

Der rundet ſich, Alles beſtätigend und beſiegelnd, ab und ſchließt. Auf dem Schlußton aber wendet er um, den Hauptſatz, der all das Ringen hervorgerufen, noch einmal durchzukämpfen,

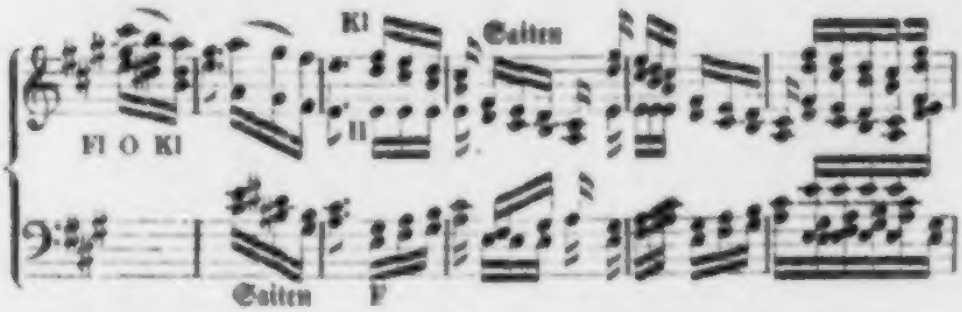


und erhebt ſich dann in jener weit und unaufhaltſam verdringenden Modulation, die nur einmal, in Haydns Schöpfung, einen ähnlichen Vorgänger gehabt, zum höchſten Siegeskranz in dieſem Streit.

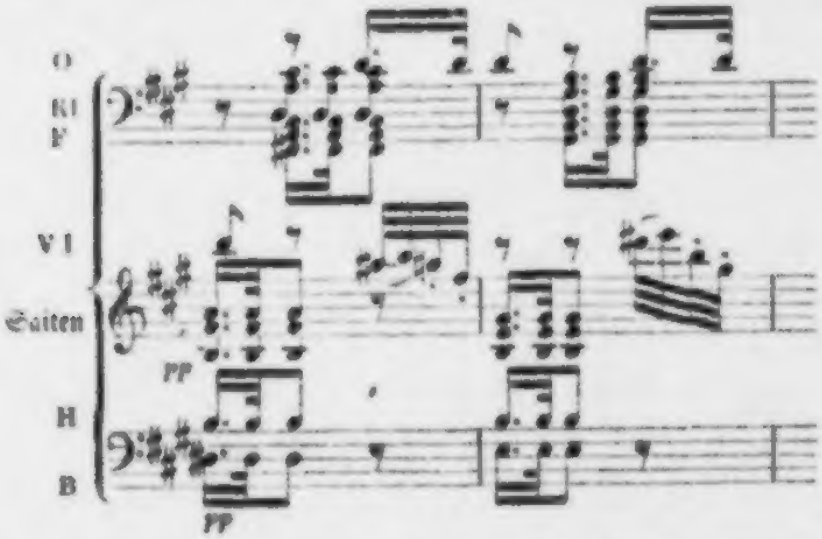
Ein jugendlicher Herrſcher, ſeiner Macht froh, ging Beethoven aus dieſem Ringen hervor, ein Mann in voller Energie des Wollens und Vollbringens, ein ſtreitbarer Held ſteht er in dieſem Satze der zweiten Symphonie vor uns.

In ſüßer Friedſeligkeit zieht der zweite Satz daher, Larghetto, Adur, vom Chor der Saiten (bis zuletzt ohne Kontrabäſſe) geführt, dann von Klarinetten und Fagotten über den wiegenden Saiten unter Anſchluß der Hörner wiederholt, ſo der erſte, dann der zweite Abſchnitt (Vorder- und Nachſatz) des jungfräulich keuſchen Geſangs. Ihm hier zu folgen, iſt unnöthig; wem wär' er unbekannt? und wem, der nur ein Herz für Muſik hat, blieb' er unverſtanden? Es iſt der Einfalt und Schöne eigen, daß ſie am leichteſten aus ſich ſelber gefühlt werden und das erläuternde Wort ihren milden Glanz nur trübt. Uns iſt das allein wichtig, daß Beethoven mehr wie irgend Einer dieſen Gefühlen und Anſchauungen zugänglich war und ſich, — der treue, in aller Kraft und Tiefe einfältige Menſch, — ihnen, wenn ſie kamen, ganz dahingab, als wären ſie ſeines Lebens einziger Inhalt und einzige Aufgabe.

In dieſem Geſange, der ſo einheitvoll dahinzieht, ſo mild wie Abendſonnenſchein, heben ſich ſchon jene ineinander verfließenden rhythmiſchen Wellen, —



die Beethoven ſo liebt, die Zurückhaltung und Hingebung ineinander zu ſchmelzen ſcheinen, — viertönige Motive aus ſechs Gliedern eines dreitheiligen Rhythmus. Schon hier laſſen ſich jene heimlichen Lockrufe, bald voller, bald feintönend vernehmen,

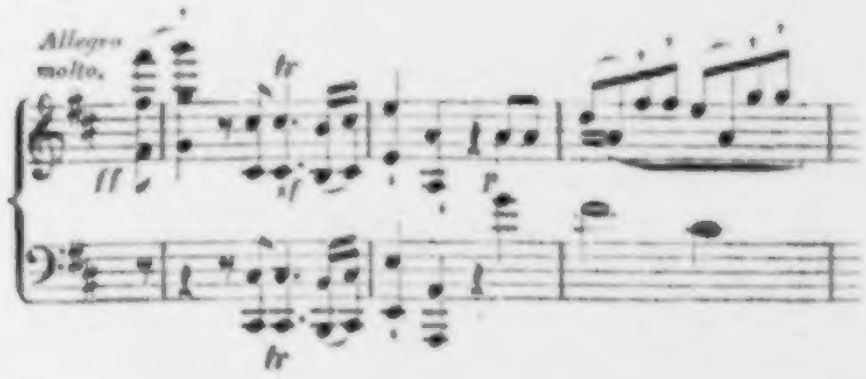


die wir ſpäter, in der Paſteral-Symphonie, als Naturlaute deutlicher erkennen werden.

Dieſen vollen Hauptſatz breitet der zweite Theil in Moll (A moll) aus, führt ihn in das hellblinkende C dur über, da aber ſchleicht ein dunklerer Gedanke, man weiß nicht, aus welcher Heimlichkeit des Gemüths herbei. Das ſind nun Anregungen — und Wendungen des Angeregten, die nicht zu voller Evidenz kommen und eben darin, in ihrer Räthſelhaftigkeit, in der Myſtik des noch nicht zu hellerm Bewußtſein gelangten Geiſtes ihren Reiz haben.

Nach dem Scherzo voll friſchen, jungen Lebens, nach dem

Trio, das übermüthig, kurz angebunden wie Soldatenluſt ſich heraus-ſingt und pocht und dann ſchlau lauſcht und doppelt friſch weiter ſingt, kommt dann das Finale aller Finale's, das ganze weite Tongemälde vom erſten Satz bis zum letzten Schlag drauf in ſicherſter freudigſter Einheit zuſammenfaſſend. Da iſt nichts als Siege- und Herrſchergefühl, Pracht und Luſt, ein breiter, klarer, ſtürmiſcher Lebensſtrom, der aus unbuſchtem Felsquell her ſeine Wellen ſchwellend und brauſend dem Weltmeer entgegenträgt. Und dabei durchweg Schlußgefühl! Alles von der erſten Note bis zur letzten davon erfüllt, Alles auf den Dominant-Akkord und ſeine ſchließende Kraft*) hingewendet, daß dichteriſch Erkennen und techniſche Einſicht ſich um das Wort ſtreiten möchten. „Die Sache iſt abgemacht! aus! aus! all gewonnen!" ruft es immerfort vom erſten zuckenden Dreinſchlag an



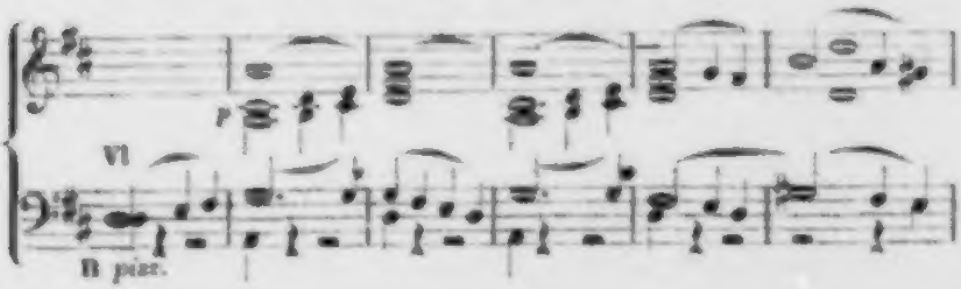
*) Der Dominantakkord hat zu ſeiner Grundſubſtanz (Anm. S. 121) den Dreiklang auf der Dominante (Oberdominante) der Tonart, denſelben, der der Hauptakkord (toniſche Dreiklang) der nächſtverwandten höhern, alſo wärmern Tonart iſt und auf dieſe hinweiſet. Dieſer Grundſubſtanz geſellt ſich die Septime zu; nun iſt die Harmonie in ihrem Aufſtreben zur andern Tonart gehemmt und an ihre Tonart unauflöslich gebunden; unauflöslich, denn nur in ihr finden ſich ihre Töne vollſtändig beiſammen. Zugleich iſt ſie die harmoniſche Zuſammenfaſſung ihrer Tonleiter, wie ſelbe ſich —

g a h c d e f
g h d f

um ihre Tonika herumbewegt, aus ihr hervorgeht und in ſie zurückkehrt; zwiefach hat ſie alſo die Beſtimmung und das Verlangen, in dieſe Tonika und ihre Harmonie einzugehn und den Strom der Töne und Harmonien in die Ruhe des

in das vergnügte Siegslied der Geigen hinein, und so fort: das fröhliche Herz empfindet's, der Techniker lieſt die Definition und Illuſtration des fortſchrittmächtigen und ſchlußkräftigen Dominantakkordes heraus, dieſes Petrus, dem die Macht zu binden und zu löſen gegeben und das nach Erlöſung ſchmachtende Reugefühl der Ueberhebung über die Begnügſamkeit des Grunddreiklangs eingegraben iſt. Und beide, der Genießende und der Erkennende, ſind im vollen Rechte; denn die Kunſtlehre iſt nichts Anderes als künſtleriſches Erkennen, und der Genuß nichts Anderes, als Ahnen des waltenden Geiſtes, der dem blos Genießenden verhüllt bleibt, dem Erkenntniß Suchenden ſich enthüllt, Beiden derſelbe.

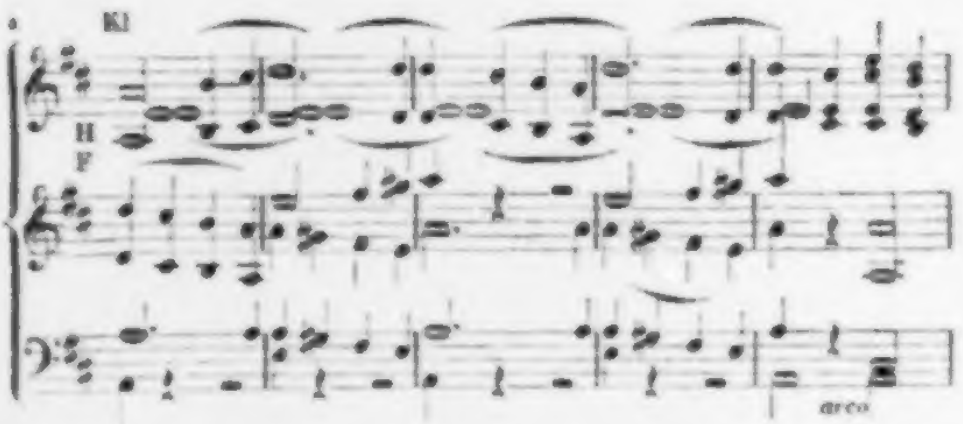
Dem erſten breit ausgelegten Satze der Hauptpartie folgt ein zweiter. So wandelt der geſalbte, jugendliche Herrſcher in ſeinem gottgegebnen Reiche der Macht und Freuden leicht, gefällig bewegt einher. Stimmen auf Stimmen verkünden's; erſt



die Violoncelle mit dem Chor der Saiten und dem ſanften Paukenſchlag des Baßpizzikato, — die erſten Violinen ziehn darüberhin, deckend wie ein Baldachin; — dann miſchen ſich, in Adur, ſanfte Klarinetten und Fagotte unter Hörnerſchall, Alles leiſe,

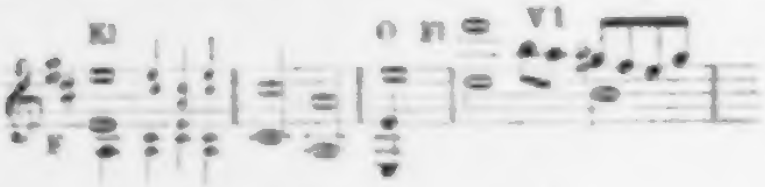
Urſprungs zurückzulenken. Hiermit begreift ſich, daß der Dominantakkord Zeichen ſeiner Tonart und in ſeinem Eingehn auf die toniſche Harmonie befriedigender Abſchluß iſt.

Aus demſelben Grunde beſtimmt aber ein fremder in ein Tonwerk eintretender Dominantakkord den Uebergang deſſelben in ſeine Tonart, alſo den Fortſchritt.



zum Ohr der Saiten, dann führen Hörner und Oboen und Flöten, durchglänzt von leisem Trompetenhall über den sanften Pulsen der Pauke das Lied im Hauptton weiter; ganz in seiner Tiefe einsam wandelt der Baß für sich, entgegensingend daher, kaum durch kurze Akkorde der andern Saiten mit dem Lied in der Höhe verknüpft. Schnell zur Macht erhoben schließt dann der Satz auf E.

Und da tritt schon der Seitensatz, der weithinaus verkündende,



heran, Alles freudiger, glückverheißender Gesang.

Wo waren da deine Schmerzen und Aengste, wo das Gespenst des sterbenden Ohrs! Denn diese Symphonie ist geschaffen in derselbigen Zeit, in der der Geweihte Leidende, der zweierlei Leben in sich trug, Himmel und Hölle nebeneinander, seinem Freunde (S. 165) die Worte schrieb: „Ich kann sagen, seit zwei Jahren bringe ich mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub."

Davon weiß die Symphonie nichts. Sorglos, unbeschränkt entfaltet sich der Gesang des Seitensatzes in seinem Behagen, kaum

einen Augenblick lang durch eine leise Mollwendung überschattet, stürzt er sich nach kurzem Besinnen in den ersten Hauptsatz in Ddur zurück. Der wiederholt sich in Dmoll und kommt, ganz in der Weise des zweiten Theils der Sonatenform, zu weiterer Erörterung und tritt nach ihr abermals im Hauptton Ddur auf. Es ist eine Mischform von drittem Rondo und Sonatenform geworden.

Warum das? — Weil Alles Schluß! Schluß! die schließende Dominante! fodert.

Dem Verlauf des dritten Theils muß ein breiter vollsättigender Anhang folgen, in dem, damit ja keins der Schlußelemente fehle, die Unterdominante *) in stillster Versenkung befriedend waltet. Aus

*) Die Tonart der Unterdominante ist die tiefere, wie die der Oberdominante die höhere nächstverwandte Tonart zum Hauptton. Daher ist der Uebertritt zur Oberdominante Erhebung aus einer tiefern Tonart in eine höhere, also Steigerung oder Erregung, der Uebertritt zur Unterdominante Senkung aus einer höhern in eine tiefere Tonart, also Nachlaß der Spannung oder Beruhigung. Denn jeder höhere Ton (und jeder Inbegriff höherer Töne) ist schnellere Schallschwingung, trifft also das Ohr mit schnellern, innerhalb eines bestimmten Zeitraums zahlreichern Schlägen; das künstlerische Gesetz stimmt natürlich hier wie überall mit dem physikalischen überein. Daher erhebt sich im Liedsatze der erste Theil in der Regel in die Oberdominante, daher stellen die höhern Rondoformen und die Sonatenform den Seitensatz in der Regel in die Oberdominante; denn hier gilt es noch Steigerung. Daher tritt die Unterdominante in der Regel gegen das Ende zur Beschwichtigung heran, im Anfang aber (S. 228) dient sie nur als Anlauf zu kräftigerm Aufschwunge. Daher stellt sich in Sonaten und gleichgeformten Kompositionen der zweite stillere Satz in der Regel und in den meisten Fällen (s. d. Kompos.-L.) in die stillere Unterdominante; von hier ist dann der Rücktritt des Finale und Scherzo in den Hauptton ein neuer Aufschwung, dem erregtern Karakter dieser Sätze gemäß. Die zweite Symphonie weicht hiervon ab, weil die wärmere und holde Stimmung des zweiten Satzes des holden erwärmtern Adur bedurfte und sich aus der Streitfertigkeit des ersten Satzes und seiner Tonart dorthinauf rettete.

Daß aber der Sitz der Unterdominante tiefer, der der Oberdominante höher gestellt ist, als der zwischen beiden liegende Hauptton, — z. B. F tiefer, G höher (nicht in der Tonreihe, sondern in der Entwickelung des Tonreichs) als C, zeigen die physikalischen Schwingungsverhältnisse von $F : F : c = 1 : 2 : 3$ und ferner von $c : \overline{c} : \overline{g} = 3 : 6 : 9$; G ist um so viel höher als C, wie F tiefer.

ihrem ruhevollen Sinnen reißt der Hauptſatz ſich frenetiſch wild empor und ſchließt mit herriſchem Jubel.

Man hat ſich gewöhnt, von der erſten Reihe der beethovenſchen Werke, namentlich von den beiden erſten Symphonien anzunehmen, ſie ſtänden noch in einer Linie mit denen ſeiner großen Vorgänger, namentlich mit denen Mozarts; erſt ſpäter ſei Beethoven über die Gränze des Bisherigen hinausgeſchritten, Einige ſagen, er ſei vorwärts gegangen, Andre, er habe bedenkliche und zuletzt verderbliche Wege betreten. Es iſt Beides irrig, wie denn jede äußerlich gezogne Scheidelinie der ſtetigen Geiſtesbewegung gegenüber Irrthum ſein muß. Beethoven trat ganz naturgemäß, wie jede geſchichtliche Erſcheinung, ſein Werk auf dem Punkt' an, wohin die geſchichtliche Entwickelung ſeiner Kunſt zuletzt durch Haydn und Mozart gelangt war. Er war alſo vor Allem Nachfolger jener großen Künſtler und hat gewiß ihren Werken ſeinen erſten Standpunkt zu danken. Allein es war ein eigenthümlicher Geiſt, in dem er jene Werke, die bisherige zu ihm gelangte Kunſtentwickelung, auffaßte. Und er war das Kind einer andern, ernſtern und gekräftigtern Zeit, er war ein andrer Schlag von Menſchen, als ſeine Vorgänger; er war es ſchon vom Anbeginn ſeiner Laufbahn. Wie hätten nicht von Anbeginn her ſeine Ziele und ſeine Werke andre ſein müſſen? Er konnte mit Jenen ſcherzen und empfinden, aber er konnte nicht bei ihnen ſtehn bleiben. Das hat ſich von den erſten Werken an kund gegeben. Es wird ſich weiter und entſchiedner zeigen.

237

237

Zweites Buch.

1804 — 1818.

Heldenweihe.

So hatte Beethoven ſeinen Vorſatz zu erfüllen begonnen, dem Schickſal Trotz zu bieten und ſich nicht niederbeugen zu laſſen. Allein ſein Kampf wie ſeine Prüfungen hatten erſt begonnen, und der Kampf war um ſo drückender, da Niemand vorausſehn konnte, daß die Prüfungen heilſam, ja für Beethovens Vollendung nothwendig ſein würden, ſtatt vernichtend.

Vor Allem hatte er ſeinen gebührenden Rang eingenommen. Die erſte Stelle unter den Mitlebenden, Ebenbürtigkeit mit ſeinen großen Vorgängern waren ihm in Wien und außerhalb in der Kunſt der musikaliſchen Welt zuerkannt; in der Inſtrumentalmuſik war er ohne Frage an die Spitze des Fortſchritts getreten, denn neben ſeinen Werken kamen nur Nachbildungen des bereits Vorhandnen zum Vorſchein. Solche Nachbildungen ſind erfreulich und nährend für das Leben der Menſchen in der Kunſt, die allmählig, je nach dem Maaß ihres Begehrens und Vermögens, deren Gaben empfangen. Aber das Leben der Kunſt hat weſentlich*) nur den Fortſchritt, die neuen Ideen als ſeinen Gehalt und ſeine Momente zu erkennen; es

*) Man ſehe die „Muſik des neunzehnten Jahrhunderts."

iſt weſentlich Offenbarung der Idee, nicht Ausleben derſelben. Dieſes Leben führte ſich ſeit Mozarts Hintritt, und nach oder neben den letzten Oratorien Haydns, des jugendheitern Greiſes, nur in Beethoven fort. Das Gefühl davon war es, was die Muſikfreunde mit Spannung jedem neuen Werk entgegenharren ließ, was die Wiener in ſeine Akademien zog, die Lichnowski's zu ſeinen Freunden und Verehrern und ihn zur Seele ihres Muſiklebens machte, was ſchon in den erſten Jahren ſeiner Oeffentlichkeit die Verleger ſich nach ſeinen Gaben drängen ließ.

Ob auch die Kunſtgenoſſen? — Die Quartettiſten aus dem lichnowskiſchen Hauſe, das Orcheſter Seyfrieds, das ſeine erſten Werke zuerſt ausführte, hingen ihm, ſo ſauer er es ihnen oft, beſonders auch mit der Direktion (S. 170) gemacht, gewiß an, gewiß auch auswärts die Mehrzahl der Ausübenden. Gleichzeitigen Komponiſten mag dagegen wohl Maaßſtab und Unbefangenheit gefehlt haben, ſeine Größe neben ihrer Statur zu meſſen. Als Clementi, der glatte, kalte, übrigens um die Technik des Klavierſpiels wohlverdiente Zeitgenoß Mozarts, nach Wien kam, war Beethoven harmlos gleich Willens, ihn zu beſuchen. Da mußte er erfahren, daß Clementi im Voraus ſich erklärt habe, ihm nicht den erſten Beſuch zu machen, wie dem Ankömmling doch gebührt. Nun mußte Beethoven (wie ihm ſchien) von ſeinem Vorſatz ablaſſen, — oder er ließ ſich dazu bereden, — genug, beide Künſtler ſahen ſich, wußten, wer ſie waren, aßen mit ihren Schülern Ries und Klengel im Gaſthofe zum Schwan an derſelben Tafel, ohne ſich je nur zu begrüßen; die beiden Schüler ſchielten nach einander hinüber und herüber, ohne nur einen Gruß zu wagen.

Nur die Kritik konnte ſich gar nicht mit Beethoven befreunden. Als die erſten Trio's und die erſte Symphonie hervortraten, bezeichnete ſie ein Rezenſent als konfuſe Exploſionen dreiſten Uebermuths eines jungen Mannes von Talent; und der Rezenſent war (nach Rochlitz Zeugniß in der leipz. allg. muſ. Zeitung von 1828)

ein tüchtiger Muſiker, wohlbewandert und mauerfeſt ſitzend in ſeiner Zeit und ihrer Theorie. — Bei den Sonaten Op. 10 bemerkt dieſelbe Zeitung 1799: „Die Fülle von Ideen veranlaßt Beethoven noch zu oft, Gedanken wild aufeinander zu häufen und ſie vermittels einer etwas bizarren Manier dergeſtalt zu gruppiren, daß nicht ſelten eine dunkle Künſtlichkeit, oder eine künſtliche Dunkelheit hervorgebracht wird.“ — Ueber drei Sonaten für Piano mit Violin, Op. 12, lautet eben da das Urtel: „Gelehrte Maſſe ohne gute Methode, keine Natur, kein Geſang, ein Wald, wo man durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, erſchöpft, ohne Freude herauskommt. Ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld verliert. Wenn Beethoven ſich nur mehr ſelbſt verläugnen *) und den Gang der Natur einſchlagen wollte: ſo könnte er bei ſeinem Talent und Fleiß uns ſicher recht viel Gutes liefern.“ — Von der zweiten Symphonie, die 1804 in Leipzig aufgeführt wurde, heißt es im ſelben Jahre: „würde ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen und Aufopferung mancher, denn doch gar zu ſeltſamer Modulationen gewinnen.“ Ein Jahr ſpäter lautet der Ausſpruch in derſelben Zeitung, etwas ausführlicher, ſonſt aber ziemlich gleich: „Wir finden das Ganze zu lang und Einiges überkünſtlich; der allzuhäufige Gebrauch aller Blasinſtrumente verhindert die Wirkung vieler ſchöner Stellen. Das Finale iſt allzu bizarr, wild und grell. Aber das wird überwogen durch den gewaltigen Feuergeiſt, der in dieſem koloſſalen Produkt weht, durch den Reichthum neuer Ideen, die durchaus originelle Behandlung und die Tiefe der Kunſtgelehrſamkeit. Dagegen iſt Spazier wieder ſtrenger; er nennt die Symphonie „ein kraſſes Ungeheuer, einen angeſtochenen, unbändig ſich windenden Lindwurm, der nicht ſterben will und ſelbſt verblutend (im Finale) noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um

*) Wundervoller Gedanke! ein Künſtler ſoll ſich ſelbſt verläugnen! dann kann er „liefern,“ was ihm gefällt.

ſich ſchlägt." Und doch war Spazier ein guter Kopf, ein mannigfach gebildeter Mann, als Muſiker kannte er Alles, was in ſeiner Zeit vorzüglich galt, wie Rochlitz ihm ſpäter bezeugt. Es waren nicht die einzigen und nicht die ſtrengſten Lehren, die ihm ertheilt wurden.

Leider waren ſie für ihn verloren; er nahm, ſo wenig ihm die Zuſtimmung Einſichtiger oder doch Auffaſſungsfähiger gleichgültig war, von dem, was man Kritik zu nennen beliebte, gar keine — oder nur höchſt flüchtige Notiz; noch viel weniger wär' es ihm je zu Sinne gekommen, ſich gegen dergleichen zu vertheidigen, wenn die Gegner auch bisweilen ſo weit gingen, ihm in dieſem oder jenem Irrenhaus ein freundlich Stübchen anzubieten. „Amüſirt es," ſagt' er dann wohl, „die Leute, dergleichen von mir zu ſagen oder zu drucken, ſo laſſe man ſie nur immerhin gehn." Er meinte wohl, ſie wüßten nichts Beſſeres. So ging er, er war von Jugend auf bis zum Ende derſelben Weiſe treu, unbeirrt ſeinen Weg, — und die Kritik der neuern Spaziere ging unbeirrt ihren Weg fort, nur daß ſie ſich jetzt mit den ältern Werken befreundet hatte und ihre Bemerkungen genau aus demſelben Geſichtspunkte gegen die neuern richtete, wie wir oben (S. 34) geleſen. Nicht einmal darin iſt Oulibicheff original, daß er die neuern „Verirrungen" Beethovens ganz einfach aus Wahnſinn erklärte, dem Beethoven (neben der Taubheit) verfallen geweſen.

Beethoven konnte dergleichen nicht weiter beachten; er lebte ganz in ſeinen Werken und in dem gedrängten Vordringen zu jenem Ziel, „das er fühlt, aber nicht beſchreiben kann." So ganz iſt er dieſem Vordringen zu neuen Zielen hingegeben, daß ſelbſt die enthuſiaſtiſche, allhin verbreitete Theilnahme, die ſich unter andern ſeiner Adelaide zugewandt, ihm wohl den Wunſch erweckt, vom Dichter ein zweites Gedicht zu erhalten, zugleich aber (S. 185) das Bewußtſein, den damaligen Standpunkt hinter ſich gelaſſen zu haben.

Seine Schöpfungen, — das war die Welt, in der er lebte,

alles Andre, den cranicklichen Naturgenuß ausgenommen, ward ihm fremd, ja läſtig. Schon fühlte er ſich vom virtuoſiſchen Standpunkte losgelöſt und trug ſeine eignen Kompoſitionen nur ſehr ungern vor. Schon machte er mit ſeinem Schüler Ries Plane zu einer gemeinſchaftlichen großen Kunſtreiſe; Ries ſollte die Konzerte einrichten, das Klavierkonzert und andre Sachen ſpielen, er wollte nur dirigiren und phantaſiren. Unſtreitig war in dieſem Punkt auch ſeine zunehmende Hartbörigkeit mitwirkend; wußte er denn, wie er ſpielte? denn im Spiel muß das Ohr die Leiſtung der Finger bewachen; man kann ſich ohne Spiel die Tonverhältniſſe verſtellen, nicht aber ohne Gehör die Ausführung verfolgen.

Seine Loslöſung vom Umgang der Menſchen und die Verſenkung in ſeine Tonwelt, beides weckte in ihm eine Unruhe, die mit der kindlichen Einfalt und Ruhe ſeiner erſten Briefe und mit der plaſtiſch feſten Geſtaltung ſeiner Arbeiten in ſeltſamem Widerſpruch ſtand. Er hatte nirgends in der Welt Ruhe. Mitten im Arbeiten mußte er hinaus, um ſeine Gedanken fortzuführen oder zu beſtimmen. In keiner Wohnung konnte er ſich behaglich genug finden, um lange in ihr zu weilen; der erſte empfundne Uebelſtand, — Lichnowski's Tiſchzeit, Gelineks Nachbarſchaft, Prenop's Höflichkeiten, — genügte, ihn ohne Aufſchub hinauszutreiben. Als er Leonore kompenirte, hatte er ein Jahr lang (1804) freie Wohnung im Theater an der Wieden. Er bezog ſie, aber ſie behagte, gleichviel aus welchem Grunde (vielleicht weil ſie frei war) nicht lange; er miethete gleichzeitig eine zweite im rothen Haus an der Alſterkaſerne, wo auch Stephan Breuning wohnte. Als die ſchöne Jahreszeit kam, bezog er eine ländliche Wohnung in Döbling, ohne daß die Stadtwohnungen aufgegeben worden wären; Stephan Breuning ſcheint die Kündigung der Wohnung im Theater verſäumt zu haben, worüber es (Anfangs Juli) zwiſchen ihm und Beethoven zu förmlichem Bruche kam. Zwar waren die Freunde nach einigen Wochen wieder verſöhnt, Beethoven nahm wieder den Mittagstiſch bei ſeinem

Steffen, wie zuvor, und widmete ihm eine Sonate; allein inzwiſchen hatte er ſich bewegen gefunden, eine neue Stadtwohnung auf der Mölker Baſtei, im Hauſe des Baron Pasqualati im vierten Stock mit ſchöner Ausſicht zu miethen, ſo daß er gleichzeitig vier Wohnungen inne hatte und bezahlte. Pasqualati's Haus verließ und ſuchte er mehrmals, ſo daß Pasqualati beſtimmte: „Das Logis wird an Niemand vermiethet, Beethoven kommt ſchon wieder.

Daß dieſer häufige Wohnungswechſel Unordnung in ſeine Beſitzthümer, beſonders in die Schriften brachte, haben wir ſchon aus Gallenbergs Mund (S. 151) erfahren müſſen; daß es ſeine finanziellen Verhältniſſe beeinträchtigte, verſteht ſich. Ohnehin war ſeine Junggeſellenwirthſchaft nicht wohl berathen. In der Jugend beſitzlos, hatte er nicht gelernt, mit Geld umzugehn; nun war er zu reichlichen Einnahmen gelangt, aber im Gefühl ſeiner unerſchöpflichen Geiſteskraft, der er jene zu danken hatte, wußte er den Werth der Einnahmen nicht zu ſchätzen; ohnehin iſt es ſchwer, mit unbeſtimmten Einnahmen regelmäßig hauszuhalten. Endlich — wie hätte er aus ſeinem inſichgekehrten Sinnen und Wirken ſich hinausfinden können in die Berechnungen und Beſorglichkeiten einer geregelten Oekonomie? Ohne, die Wohnungslaunen abgerechnet, jemals zu verſchwenden, kam er oft in Verlegenheiten, ſpät und ohne Verhältniß mit ſeinen Einnahmen zu einem gewiſſen Vermögen, wußte niemals recht den Stand ſeiner Finanzen und mußte ſich öfter, als gut war, dadurch verſtimmen laſſen.

Mittlerweile waren ſeine beiden Brüder nach Wien gekommen, um ſich bei ihm niederzulaſſen; dieſelben, zu deren Gunſten der Vater ihn ſo frühzeitig in das leidige Unterrichtgeben hineingetrieben hatte. Der eine, Karl, eigentlich Kaspar mit Namen, war zuerſt angekommen und fand eine Stellung als Kaſſirer bei der öſterreichiſchen Nationalbank; der andre, Johann, wollte Apotheker werden und brachte es zum Gutsbeſitzer. Hierauf war er ſo ſtolz, daß

er ſpäter (am Neujahrstag 1823) dem Bruder Ludwig ſeine Karte mit der Aufſchrift

Johann von Beethoven, Gutsbeſitzer,

zuſandte, worauf der (er empfing ſie am Mittagstiſch in Geſellſchaft Schindlers) ſie ſogleich mit der Rückſchrift

Ludwig van Beethoven, Hirnbeſitzer,

zurückſandte.

Daß dieſe beiden Männer von der wahren Bedeutung ihres Bruders Ludwig keinen Begriff hatten, iſt wohl glaublich. Von ſeinem Thun und Treiben leuchtete ihnen zunächſt der reichliche Erwerbsquell für ihn und ſie, dann aber ſeine ſchlechte Haushalterei ein. Nach der Art niedriger, nur ihrem Vortheil nachſpürender, allen Andern gleiche Beweggründe — oder unmündige Thorheit beimeſſender Karaktere wußten ſie ſich in dem arglos geöffneten Gemüth einzuniſten und vor allen Dingen Beethovens aufrichtigſte Freunde bei ihm zu verdächtigen. Noch hielt die würdige, jeder Anfechtung unzugängliche Stellung Lichnowski's jenen Einflüſſen das Gegengewicht. Allein die Reizbarkeit, die von Beethovens Arbeiten unzertrennlich war, der Argwohn, der jedem Tauben eigen iſt und hier gefliſſentlich genährt wurde, die eigne Unerfahrenheit in allen äußerlichen Dingen riefen doch mannigfache Irrungen zwiſchen ihm und ſeinen Freunden hervor, die zwar ſchnell wieder ausgeglichen wurden, aber eine Trübung der Verhältniſſe zurückließen, die nicht ohne Einfluß auf Stimmung und Geſundheit des Künſtlers bleiben konnten. Er wurde reizbar bis zur Krankhaftigkeit.

Schindler, der bekanntlich erſt 1814 Beethoven perſönlich näher trat, läßt durchblicken, daß die Brüder, die er geradezu das böſe Prinzip Beethovens nennt, noch weiterreichenden übeln Einfluß auf Beethoven geübt, ohne ſich darüber beſtimmt auszulaſſen und ohne daß ſich beſtimmtere Spuren auffinden laſſen. Daß Beethoven ſeine Brüder mit Geld unterſtützt, iſt wohl denkbar; daß ſpäter goldne Doſen und ähnliche Koſtbarkeiten, die Beethoven zahlreich empfan-

gen haben soll, unsichtbar wurden, ohne daß er gewußt oder sagen gewollt, wohin sie gekommen? kann auf die Anziehungskraft der Brüder gedeutet werden. Das Alles, wie man es auch ansehe, hat keine sonderliche Bedeutung. Es bleibt nur das bestehn, daß Beethoven unverstanden und unerkennend in diesen Wirren des äußern Lebens dastand, mit einem Herzen voll Liebe und mit dem Gefühl, mißkannt zu sein, am meisten von denen, die ihm die Nächsten hätten sein sollen.

In diesem Gewirr von Arbeiten und Bedrängnissen, es war in den ersten Monaten des Jahres 1802, fiel er in schwere Krankheit, die zum erstenmal ihn an seinen Tod denken ließen. Sein Freund, der berühmte Arzt Dr. Schmidt, rettete ihn und sandte ihn zu völliger Wiederherstellung nach Heiligenstadt, einem Dorf' in der Nähe von Wien. In der Einsamkeit, noch von den Gedanken an seinen Tod und an die Nächsten, die er zurücklassen würde, an seine Brüder erfüllt, schrieb er *sein Testament*.

Hier steht es wörtlich.

Für meine Brüder Carl und .... Beethoven. O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines *dauernden Uebels* (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen: wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte

traurige Erfahrung meines ſchlechten Gehörs dann zurückgeſtoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menſchen zu ſagen: ſprecht lauter, ſchreit, denn ich bin taub! Ach, wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben ſollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Andern ſein ſollte, einen Sinn, den ich einſt in der größten Vollkommenheit beſaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben! — O, ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen ſehen werdet, wo ich mich gerne unter euch miſchte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menſchlicher Geſellſchaft, feinern Unterredungen, wechſelſeitigen Ergießungen nicht Statt haben. Ganz allein faſt, und ſoviel als es die höchſte Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in Geſellſchaft einlaſſen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Geſellſchaft, ſo überfällt mich eine heiße Aengſtlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr geſetzt zu werden, meinen Zuſtand merken zu laſſen. — So war es denn auch dieſes halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzt aufgefodert, ſo viel als möglich mein Gehör zu ſchonen, kam er faſt meiner jetzigen natürlichen Diſpoſition entgegen, obſchon, vom Triebe zur Geſellſchaft manchmal hingeriſſen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir ſtand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten ſingen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereigniſſe brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte ſelbſt mein Leben. — Nur ſie, die Kunſt, ſie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlaſſen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und ſo friſtete ich dieſes elende Leben, ſo wahrhaft elend, daß mich eine etwas ſchnelle Veränderung aus dem beſten Zuſtande in den ſchlechteſten verſetzen kann. Geduld — ſo heißt es, ſie muß ich nun zur

Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröstete sich einen seines Gleichen zu finden, der trotz aller Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder Carl und .... — sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehn. Dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser letzteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres, sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe deßwegen kein Streit unter euch. Sobald sie

euch aber zu etwas Nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geschehn: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale, doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande. — Komm' wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl, und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es!

Heiligenstadt am 6. Oktober 1802.

Ludwig van Beethoven,
m. p.
(L. S.)

Heiligenstadt am 10. Oktober 1802.

So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilt zu sein, sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, laß' einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen? — Nie? — Nein, es wäre zu hart!" — —

Für meine Brüder Carl und ... nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Man sieht, es war kein Testament; die Bestimmung über Nachlaß ist der Natur der Sache nach hier nur äußerste Nebensache.

Es war Abſchluß mit dem Leben, es war Lebensmüdigkeit und Troſtloſigkeit inmitten der um ihn her gebreiteten Einſamkeit und Verkennung, was ihm die Feder in die Hand gab; er wollte das Zeugniß ſeiner Liebe niederlegen und zum letztenmal ſein Leid klagen. Damit wandt' er ſich in einfach menſchlicher Weiſe an jene, die von der Natur ſelber ihm als Nächſte gegeben worden. Die Ordnung der Natur leitete ihn, aber ſie konnte ſein ahnend Gefühl nicht unterdrücken; ſeinen Bruder Johann nennt er nicht, er ſetzt ſtatt des Namens Anführungsſterne. Wir werden den Mann noch wiederfinden, an den er die vermeintlich letzten Worte richtete: wann, o Gottheit, kann ich im Tempel der Natur und der Menſchen ihn wiederfühlen, den Wiederhall der Freude?

Inmitten dieſer Zeit finden wir Beethoven neben den fortlaufenden kleinern Arbeiten mit einem größern Werke beſchäftigt:

Chriſtus am Oelberg,

einem Oratorium, mit deſſen Kompoſition er ſchon 1800, bei Ries Ankunft in Wien, beſchäftigt war, das aber erſt am 5. April 1803 zur Aufführung kam und als Op. 85 erſchienen iſt. Es ſollte ſich daran zeigen, daß ſelbſt die höchſte Begabung unzureichend iſt, ein vollkommen Kunſtwerk hervorzubringen, wenn nicht der beſondre Beruf für dieſes beſtimmte Werk dazu kommt.

Allerdings konnte Beethoven von ſeiner diesmaligen Aufgabe nicht ſo erfüllt ſein, als die Künſtler einer Zeit, in der die religiöſen, und genau geſagt, chriſtlichen Vorſtellungen und Ueberzeugungen den Geiſt des Volks faſt ausſchließlich erfüllen; der Mann der Revolutionszeit konnte nicht ſeinen Chriſtus ſchauen und denken, wie vor ihm Bach und Händel. Schon der reine Quell, aus dem wir Evangeliſche des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts die Kunde vom Chriſt ſchöpfen, die Bibel, er floß nicht für ihn; ſein Chriſtus mußte ihm erſt gedichtet werden. Und wie! Der Dichter hatte keinen andern Zweck, als, Verſe für einen Komponiſten zu machen; und der Komponiſt hatte keinen andern Antrieb, als den

ganz allgemeinen, zu ſchaffen, und dabei den Wunſch, ſich in einer ihm neuen und bedeutenden Gattung zu zeigen. Das Reſultat auf beiden Seiten kann da kein anderes ſein, als: Phraſen, — gleichviel, ob beſſere auf Seiten des Muſikers, und zwar eines Beethoven. Dergleichen verhehlen oder beſchönigen, wäre Frevel an der Ehrfurcht, die wir Alle Beethoven zollen; er ſteht zu hoch und ſicher, als daß er der Beſchönigung bedürfte. Es wär' aber auch Vergehn gegen jüngere Muſiker, denen — das beweiſen ſo viele Fehlgriffe — jene Wahrheit nicht oft genug dargelegt werden kann.

Das Oratorium nun ſtellt uns Chriſtus vor, der beſchloſſen, ſich als Opfer hinzugeben, aber der menſchlichen Todesangſt ſich nicht entziehn kann. Mit ſeinem Gebet beginnt das Gedicht. Aber mit welchem! Nicht die ehrwürdigen Worte des Evangeliums, die in einfältigſter Weiſe mit Wenigem Alles ſagen; hier betet Chriſtus in emphatiſcher Salbung: „Jehovah! du mein Vater! o ſende Troſt und Kraft und Stärke mir! Sie nahet nun, die Stunde meiner Leiden, von mir erkoren ſchon, noch eh' die Welt auf dein Geheiß dem Chaos ſich entwand" ...., — Das abſtrakte Dogma ſpricht, das Leben, die Sprache der Natur, wie wir ſie aus dem Munde des Matthäus kennen, ſind nicht zu vernehmen. Wären ſie es auch, dem Komponiſten hätten ſie nicht gefrommt. Der Dichter kann nicht mit dem letzten Wort anfangen, er muß ſich und uns zum Gipfel erſt hinanführen, die pſychologiſche Entfaltung, das Hinanleben zur Entſcheidung iſt ihm und uns Bedürfniß, Pflicht und Wonne. Daß wir theoretiſch, außerhalb vom Kunſtwerke Kunde vom Vorausgegangnen haben, hilft nichts; wir haben es nicht im Kunſtwerk' erlebt.

Ein Seraph erläutert: die Erde ſoll erzittern! „Jehovahs Sohn liegt hier .... er iſt bereit, den martervollſten Tod zu ſterben, damit die Menſchen .... ewig leben." Dann preiſt er mit dem Chor der Engel des Erlö'ers Güte und ſingt Heil den Er-

löſen, Weh den Böſen. Schweigen wir vom Inhalt und ſeiner Nutzloſigkeit.

Was iſt ein Seraph? was ſind Engel? — Metaphern ſind es, oder — ſeien es Weſen — es ſind Weſen, die wir uns reiner, zarter wie die Menſchen vorſtellen ſollen, ohne es zu können; denn woher ſollen wir Vorſtellungen faſſen, die über unſrer Sphäre, über unſerm Bereich gedacht werden? dergleichen kann wieder nur dogmatiſch, ſpekulativ verſucht werden, Fleiſch und Blut und Leben bietet es dem Künſtler nicht; er muß das Menſchliche ſublimiren oder hinauflügen, verzärteln, verzuckern, dem Materiellen mit ſüßen Schwebungen und Klängen um ſo ſicherer verfallen, je mehr er ſich über das wahrhaft und geſund Menſchliche erheben will. — Chriſtus und der Seraph in Unterredung; Chriſtus betet zum Vater um Erlaß des Opfertodes und muß ſich vom Seraph ſagen laſſen, was er ſelber zuvor in johanneiſcher Weiſe viel bedeutender ausgeſprochen. Er fügt ſich in den Willen des Vaters.

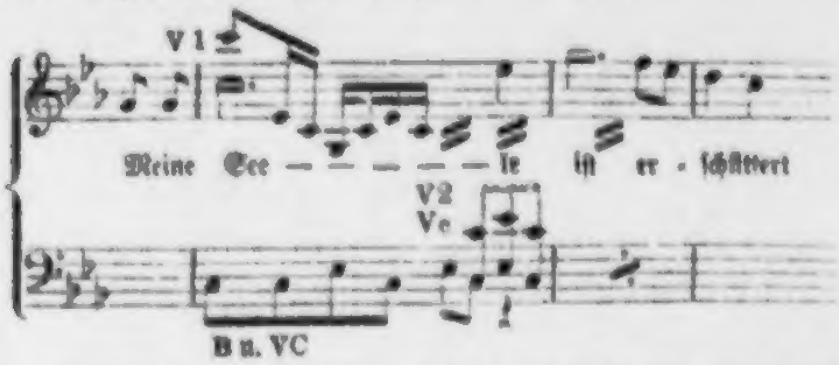
Endlich feſter Boden! Die Krieger treten auf, ihn zu fahn; von den großen Redensarten des Petrus, von Chriſtus Mahnung zur Ruhe und dem Lobgeſang der Engel iſt nicht noth zu reden. Dies alſo war die Aufgabe, der Beethoven ſich unterzog.

Der Kunſtliebhaber fragt nach dem, was geſchehn iſt; der Künſtler oder Sachkundige beginnt mit der Frage: was hat geſchehn können? und ſchöpft aus ihr die Begründung ſeiner Anſicht vom Geſchehenen.

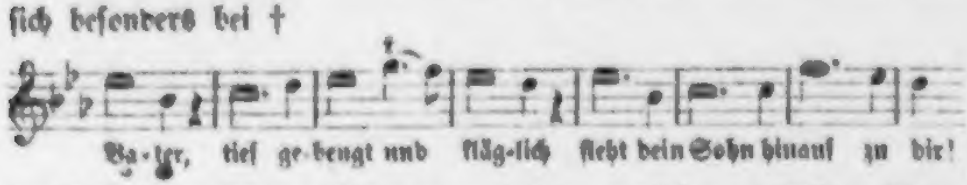
Beethoven konnte ſo wenig wie ein Andrer Leben geben, wo er ſelbſt nicht lebte. Als wahrer Künſtler konnte er nur faſſen und darſtellen, was in wahrhafter Lebendigkeit vor dem Auge ſeines Geiſtes ſtand. Wo er nicht ſchauen konnte, war er im Grunde ſchlimmer daran, als diejenigen Tonkünſtler, deren beſtändige Aufgabe die Phraſe iſt; denn die dürfen wenigſtens ſich ſelber treu bleiben, er konnte das nicht. Es iſt merkenswerth, wie er, der durchaus freie, ſelbſtändig ſeine eigne Bahn wandelnde Künſtler, wo er in ſeinem

Berufe ſteht, hier, wo das nicht der Fall iſt, mit der ganzen wiener Schule auf demſelben Niveau bleibt, ſich ſogar ſclaviſch an die Bühnenformen bindet, ſogar — er, der in ſeinen eignen Werken ſo ſpröde, ſo eigenſinnig gegen den beſtgemeinten Einſpruch ſeine Behandlung des Geſangs feſthielt, — liebedieneriſch gegen die Sänger wird.

Nach einer trüb-pathetiſchen Einleitung (Es moll, $\frac{3}{8}$) tritt Chriſtus auf, ein weicher empfindſamer Tenor. Das Rezitativ iſt, wie alle; ihr folgt die pathetiſch bewegte Arie. Dies —



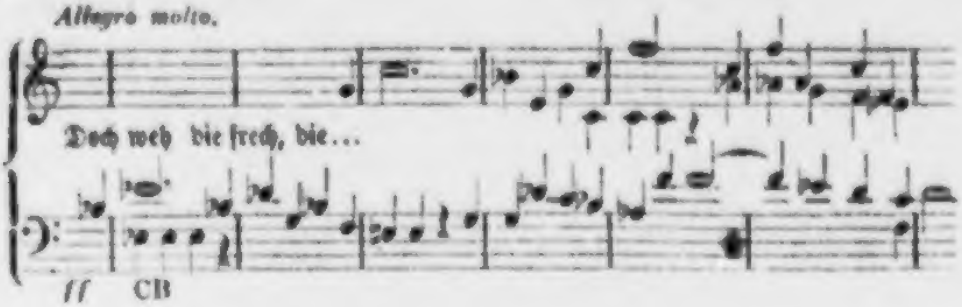
iſt der Eintritt des Hauptſatzes; daß die feſte Form der Muſik der allerdings vom Dichter ſchlecht ausgeſprochenen Stimmung nicht gemäß iſt, wird er nicht gewahr. — Der anmuthig erſt von Klarinett' und Fagott, dann vom Geſang ausgeführte Seitenſatz ſtellt ſich beſonders bei †



den beliebteſten ſpätern Männerquartetten, — dieſen unzähligen Sommerſproſſen (mit Lenz zu reden) auf der altjugendlichen Wange der Muſik — an die Seite; Haupt- und Seitenſatz werden wiederholt; ein Anhang mit

läßt dem Tenor nichts zu wünſchen übrig.

Rezitativ und Arie des Seraphs und Chor der Engel ſind von gleichem Wuchs; nur die Verwünſchung der Böſen bietet dem Komponiſten ein greifbar Motiv menſchlicher Erregung.



ſtatt engelhafter Verſchwebung, das auch gleich geltend gemacht wird.

Zur Rechtfertigung (wenn ſie nöthig iſt) des böſen Worts von Liebedienerei und Engelverfüßung ſei noch dieſe Schlußſtelle, die der Seraph zum Engelchor ſpricht,

angeführt. Weiterer Betrachtung bedarf es nicht; die Krieger treten in einem **alla marcia** ganz lebhaft und beſchäftigend auf, nur kann die Handlung nicht fortſchreiten (es tritt unter Andern ein Terzett des Seraphs, Chriſti und Petri dazwiſchen, der in der Weiſe des polternden Alten oder **buffo parlante** behandelt wird), weil der Fortſchritt, die Gefangennahme, auch das Ende iſt. Wenigſtens auf Erden. Droben ſingen die Engel motettenhaft ihr Loblied. — Beethoven ſelber war übrigens in ſeinen letzten Jahren der Meinung, er habe wohl den Chriſtus zu theatraliſch gefaßt; er hätte viel darum gegeben, dieſen Fehler verbeſſern zu können.

Ganz andre Dinge beſchäftigten inzwiſchen ſeinen Geiſt.

Nur enge Köpfe ſchließen ſich in ihren ſogenannten Beruf ein, aus Furcht, bei dem erſten freiern Umſchaun gleichſam vom Schwindel gefaßt herauszufallen. Kräftige Geiſter lieben und ſuchen freien,

weiten Horizont; aber sie fallen darum nicht aus ihrem Beruf heraus, sondern ihnen tritt Alles mit demselben in Bezug.

Beethoven hatte nicht gefürchtet, sich an Platons Republik (wie ein Novellist unsrer Zeit an Hegels Philosophie) „die Phantasie zu verderben"; als ein ganzer Mensch, als Kind seiner mächtig bewegten Zeit, hatte er trotz mangelnder Grundbildung nicht blos an den Dichtern Deutschlands und Englands und der Alten, er hatte auch an den Zeit-Gedanken und Erscheinungen mit vollem Gemüthe theilgenommen und gab es niemals auf, den Zeitereignissen zu folgen. Obenan standen natürlich für ihn, wie für Alle die großen Gestalten der französischen ersten Republik und Napoleon Buonaparte's. Den letztern staunte damals die Welt in seiner Feldherrn-Glorie an; den verrätherischen Sturz der Republik verzieh man ihm (abgesehn von denen, die ihn gewünscht), weil man ihm selber Freiheitsideen und Bestrebungen beimaaß, — als wenn jemals Usurpation und Militairherrschaft damit verträglich sein könnten. Beethoven in seiner Arglosigkeit und Unkunde lebte der festen Ueberzeugung, Napoleon habe keine andre Absicht, als, Frankreich nach platonischen Grundsätzen zu republikanisiren und von diesem Punkt aus die allgemeine Weltbeglückung zu unternehmen; in dieser Voraussetzung war er ein enthusiastischer Bewunderer des Helden, den er den größten römischen Konsuln zu vergleichen liebte. Er ahnte nicht, wie bald der Held von Italien und Aegypten seinen Namen und seine Grundsätze (wenn er jemals republikanische gehabt) umkehren würde.

Als nun Bernadotte, damals französischer Gesandter in Wien und Theilnehmer an der Bewunderung, mit der die Lichnowski und die andern Vornehmen Beethoven umgaben, ihm den Vorschlag machte, dem Helden mit einem großen Instrumentalwerke seine Huldigung darzubringen, fand er im Künstler die günstigste Stimmung; vielleicht waren ihm schon ähnliche Gedanken aufgestiegen. Schon im Jahr 1802, im Herbste, wurde Hand ans Werk gelegt, erst im folgenden Jahre wurde ernstlich gearbeitet und, nach mancherlei Zwi-

ſchenarbeiten und Unterbrechungen im nächſtfolgenden Jahr, 1804, vollendet. Es wurde eine ſaubere Abſchrift beſorgt, und Beethoven ſchrieb mit eigner Hand auf die erſte leergelaſſene Seite der Partitur oben

Bonaparte,

ganz unten

Luigi van Beethoven,

„kein Wort mehr," ſagt Ries.

Das Werk ſollte eben durch Vermittlung der franzöſiſchen Geſandtſchaft nach Paris abgehn; da traf in Wien die Nachricht ein, Bonaparte habe ſich zum Kaiſer machen laſſen. „Ich war der erſte," erzählt Ries, „der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe ſich zum Kaiſer erklärt, worauf er in Wuth gerieth und das Titelblatt zerriß." Der ſei alſo, rief Beethoven aus, auch nicht beſſer als die Andern, und warf die Partitur unter einem Schwall von Verwünſchungen gegen den neuen Franzoſenkaiſer, gegen den neuen Tyrannen, zu Boden, wo ſie lange liegen bleiben mußte. Es dauerte lange, bis er ſich dazu verſtehen konnte, ſie dem Fürſten Lobkowitz zum Gebrauch für einige Zeit zu überlaſſen (in deſſen Palaſt ſie mehrmals aufgeführt wurde) und endlich herauszugeben. Von Napoleon aber durfte keine Rede mehr ſein; das Werk erſchien unter dem Titel

Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo

als Op. 55, dem Fürſten Lobkowitz gewidmet; von Napoleon war „der große Mann" geblieben und dieſer als ein Vorübergegangener vorgeſtellt, der in der Erinnerung fortlebe. Für Beethoven war er ein Vorübergegangner. Nie hat er ihm verzeihen können. Als die Nachricht kam, der Gefangne von St. Helena ſei geſtorben, äußerte Beethoven ſarkaſtiſch: zu dieſem Ausgang habe er ihm ſchon vor ſiebzehn Jahren die Muſik komponirt (er meinte den Trauermarſch in der Symphonie), der muſikaliſch den Ausgang im Voraus be-

zeichnet habe, ohne daß dies seine Absicht gewesen sei. Allerdings ist die Bedeutung des sogenannten Trauermarsches eine ganz andre, den Hingang eines Einzelnen, wär' er auch der Held von Italien, weit überragende.

Dies ist die äußere Geschichte des Werks, das einer der Wendepunkte im Leben Beethovens und der Kunst selber zu werden bestimmt war.

Wenden wir uns nun zum Werk selber.

Was wollte Beethoven? was konnte er geben? Irgend eine Komposition von großer, großartiger Gestaltung? So würden ihm unsere Aesthetiker gerathen haben, nämlich diejenigen alten und neuen Datums, die der Musik nichts als Formenspiel, oder nichts als höchst allgemeine Anregung unbestimmbarer Stimmungen als Aufgabe beimessen, weil sie unfähig sei, „das Konkrete auszusprechen." Beethoven war anderer Ansicht. Als Künstler hatte er mit lebensleeren Abstraktionen nichts zu schaffen; Leben zu schaffen, Leben aus seinem Leben, war sein Beruf, wie aller Künstler. Der Künstler weiß, was seine Kunst vermag, er vor allen, er allein. Das aber ist das Gebrechen der allermeisten Kunstphilosophen, daß sie das Zeugniß der Künstler und der Kunstwerke versäumen, um den Faden ihrer Abstraktionen unbeirrt auszuspinnen.*)

Auch eine neue „Militairsymphonie," nach Art der haydnschen, mit Trompeten-Geschmetter und großer Trommel, — hier war dergleichen unziemend.

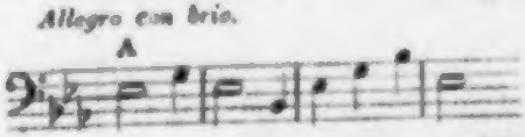
Beethoven faßte seine Aufgabe, wie es einzig seiner und ihres Gegenstandes würdig und einzig künstlerisch war. Nichts von jenen Abstraktionen, die an unsrer Kunst nichts übrig lassen, als daß irgend etwas, man weiß nicht, was? sich bilde und irgend etwas, man weiß nicht, was? sich empfinden oder spüren lasse. Das wär' eine

*) Schon in einem viel frühern Werke: Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruß an die Kunstphilosophen, 1828, ist die entscheidende Frage vom Verf. behandelt worden.

Kunst für spielige Mädchen, die nichts weiter vermöchte und dürfte, nicht für Männer wie Beethoven, Bach, wie alle wahren Künstler. — Natürlich auch nichts von jenem historischen Konkretismus, der Namen und Jahreszahlen, den vollständigen Inhalt der Begebenheiten und Geister bringt. Das vermag die Musik nicht, aber das will sie auch nicht, weil sie Kunst ist.

Ihm war Bonaparte der Held, der, gleich irgend einem andern dieser weltbewegenden Heroen, — heißen sie nun Alexander, oder Dionysos, oder Napoleon, — mit seinem Gedanken und Wollen die Welt umfaßt, und an der Spitze seiner Heldenschaar siegreich die Welt durchzieht, sie neu zu gestalten. Es war kein Genre-Gedanke, kein Portrait dieses Menschen Bonaparte und seiner Schlachten, es war ein Idealbild in ächt griechischem Sinne, das in ihm emporwuchs. Und es wurde nicht einmal ein ikonisches Bild des Helden, sondern mehr, ein volles Drama des Lebens, das er in und um sich entzündet.

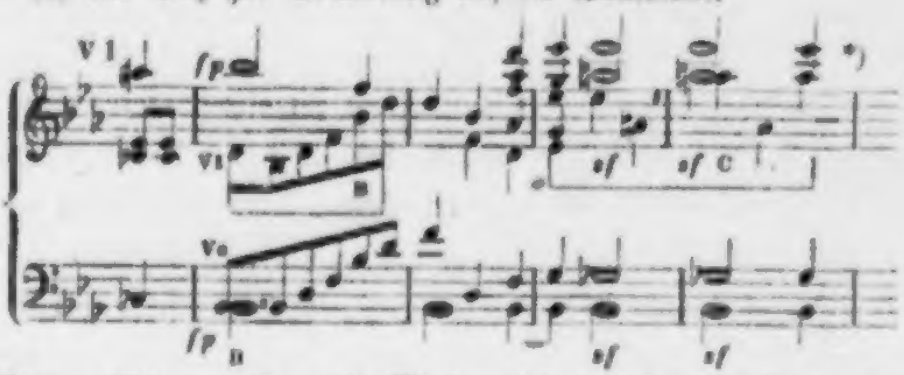
Der erste Akt stellt das Geistesbild des Heldengangs auf, vom stillen, kaum bemerkten Anfang, durch die Welt hindurch. Nach zwei Kraftschlägen des ganzen Orchesters („Hört! Hört!") tritt der Heldengedanke — er sei mit A bezeichnet —



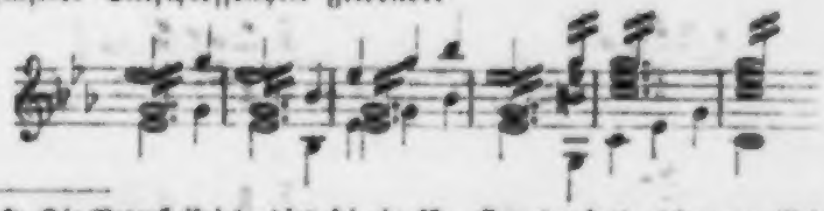
still in den Violoncellen unter der Decke der Achtel schlagenden zweiten Violin und Bratsche hervor, um sich gleich wieder unter dem scharfen Luftzug, der nach G moll weht, zu verlieren. Allein sogleich wendet sich der Gang zurück nach dem Hauptton (Es dur) und der Heldengedanke setzt, um nun fester den Hauptsatz auszubilden, abermals in Flöte, Klarinette und Horn, in drei Oktaven übereinander, ein. Es liegt etwas höchst Spannendes in dieser Vorbereitung. Der Hauptgedanke tritt in den Violoncellen noch blaß, noch nicht erwärmend hervor, gleich der eben den Horizont berührenden Sonne, um

gleich ihr in kräftelnden Nebeln ſich noch einmal zu bergen. Dieſes „Noch nicht!“ (wie oft hat es Napoleon in heißen Schlachten ausgeſprochen, wenn ſeine Generale zu früh die Reſerven foderten!) dieſes ſich Verlieren in die Mollparallele der Dominante weitet den Satz von vier Takten auf dreizehn aus; wir ſind auf große Verhältniſſe hingewieſen.

Nun iſt der Gedanke, die Sonne der Schlachten, wiedergekehrt, höher und wärmer und herrſchend (zuerſt war er Unterſtimme) in den Oktaven der Bläſer, — aber noch ſanft und freundlich, wie Feldmuſik am Morgen des Schlachttages; finſterer führen Geigen und Bäſſe ihn fort nach F moll, wieder treten Flöten, Klarinetten, und Fagott an die Spitze, aber die Geigen ſind es, ſchon vom vollen Orcheſter unterſtützt, — nur Trompeten und Pauken fehlen noch, — die den Satz zur Vollendung auf die Dominante



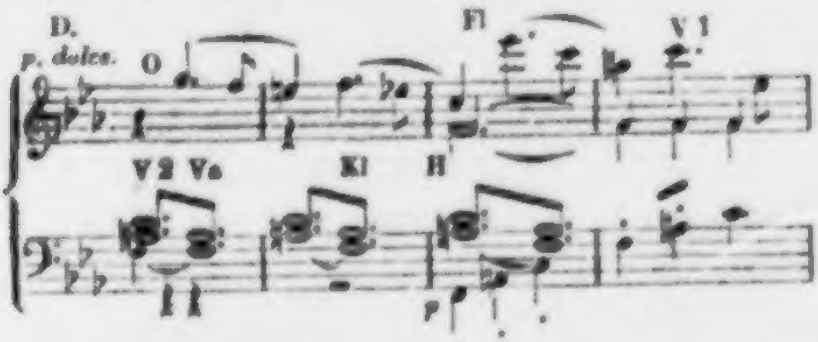
führen. Schon melden ſich (B) jene ſchwingenden Stellen und die ſcharf hineinreißenden Synkopen (über C), die noch ihre Rolle ſpielen werden; jetzt ſteigern ſie ſich nur zu heitertrotziger Entſchloſſenheit. Und nun endlich ſchallt das Heldenwort mächtig hinausſtralend und zu finſtrer Entſchloſſenheit gewendet



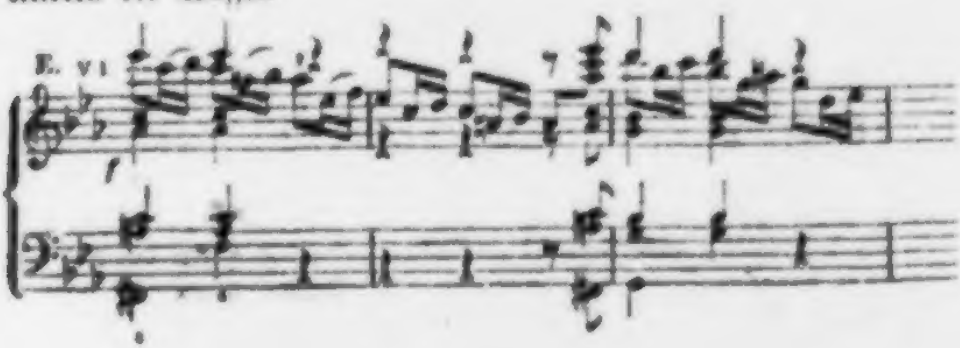
*) Die Notenbeiſpiele, dies ſei ein für allemal geſagt, geben nur Andeutungen; wer das Vollſtändige will, muß ſich an die Partitur wenden, — oder mit Klavierauszügen behelfen.

aus der vereinten Stimme der Bäſſe und Bratſchen, der Fagotte, Klarinetten, Oboen und Flöten, der Hörner und — nun erſt! der Trompeten unter den ſchwirrenden Geigen und dem beſtätigenden Hall der Pauken. Das iſt der Held auf ſeinem Thron, dem Schlachtroß.

Hieran knüpft ſich (auf der Dominante, Bdur, Seitenſatz) ein eigenthümlich bezeichnender Gedanke; es iſt wie freudig jauchzende Feldmuſik, die heranrückt, aber wieder leiſe, wie von Weitem,

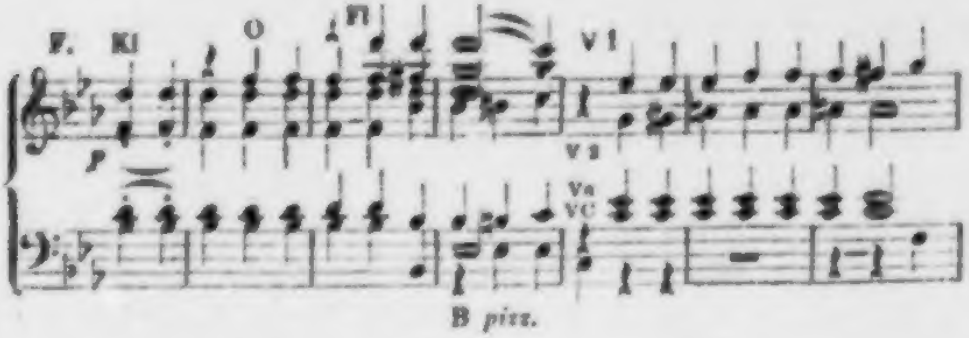


und, innerlich Eins, äußerlich gleichſam zuſammenhanglos in abgebrochenen Gliedern bald in dieſem, bald in jenem Inſtrument auftaucht, — erſt in der Oboe, dann in der Klarinette, dann in der Flöte, dann in der erſten Violin, und nochmal durch alle durch, — als wenn man vom Hügel das weite Blachfeld überſchaute, blinkend im Stral der Morgenſonne, die in den blanken Waffen wiederblitzt, und hörte von fern, da und dorther den zuſammenrückenden Schaaren veranf den heitern Ruf der Feldmuſik. Jetzt ſchaart ſich Alles dichter, tritt Alles munterer hervor, faßt unter dem Blitzen und Klirren der Waffen

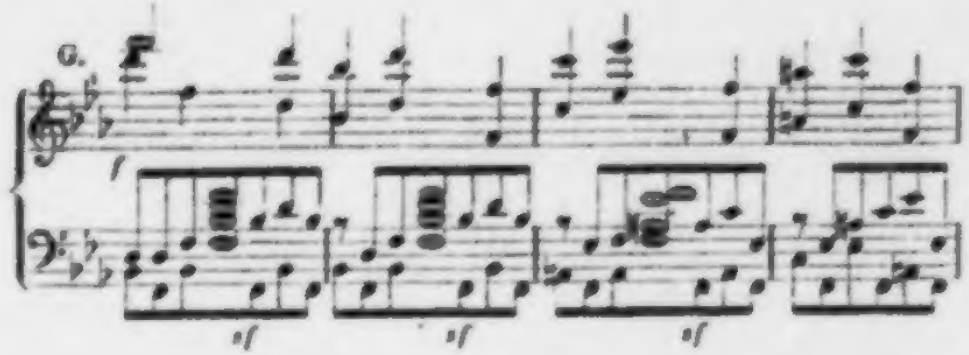


feſten Fuß und ſchließt an einander Mann an Mann, und Schaar an Schaar, von hohem Muthe das Ganze, wie Ein Körper von Einem machtvollen Willen, beſeelt.

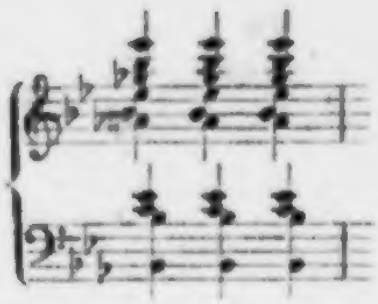
Menſchlich gedacht iſt es, und das gerade ächtkünſtleriſche Gegentheil von allem renommirenden Waffengeklapper, daß jetzt, im Angeſicht blutiger Entſcheidung, auch nachdenkliche Vorſtellungen



die Seele beſchleichen, ſich noch tiefer zu verdüſtern drohn. Da rückt, erſt unſicher, dann immer geſchloſſner und rühriger, Alles zuſammen und unter ermuthigendem Heldenwort wie mit fliegenden Fahnen



zum Treffen, zu harten Schlägen, die das bisherige Maaß des Rhythmus zerreißen, mit ſchwerathmender Bruſt im Hin- und Herdrang der Streitenden vorwärts zur Entſcheidung, die mit grimmvollem Schrei des ganzen Orcheſters



das Heldenwort zurückruft und behaupten will.

Das ist der erste Theil. Er hat uns das Bild der Schlacht heraufgeführt. Nichts Anderes hatte Beethoven zu geben. Aber die Schlacht, das ist der Krieg, das ist die Heldenlaufbahn, der ganze Held, dieser Briareus mit hunderttausend Armen, dem die Welt zu eng war; das schwebt dem Tondichter vor, nur daß er nach Art der Kunst das Allgemeine in energischem Zusammenfassen zu einem einigen Hergang verdichtet, wie die Ilias den zehnjährigen Kampf in eine Spanne von wenig Tagen. Auch für den weitern Verlauf ist dieser Gesichtspunkt festzuhalten.

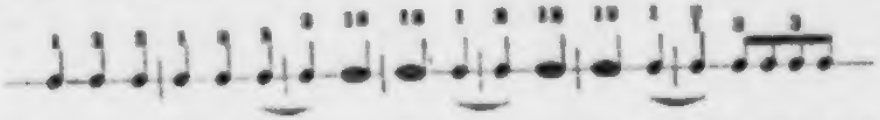
Das Heldenwort ist zurückgerufen. Aber es sinkt in Umdüsterung, ein banger Augenblick wie Haltlosigkeit und Rathlosigkeit (die ersten funfzehn Takte des zweiten Theils), in der nur zögernden Füßes Herstellung gesucht wird, hält Alles gefangen. —

Es ist bewundernswürdig, wie der Rhythmus dem Beethoven gehorcht; sagen wir lieber, wie sein Wille, — denn der bestimmende Wille verkörpert sich im Rhythmus, — seiner Idee getreu bleibt und dient. Der Hauptsatz A hat sichern, gleichmäßig gewogenen Einherschritt,

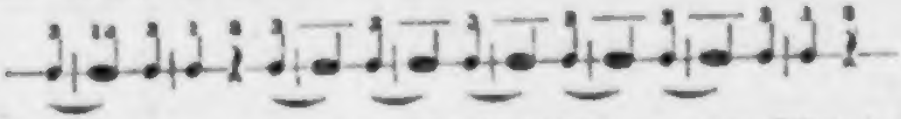
der sich belebt. Der feste Befehl (E) tritt herrisch auf,

kurz abgebrochen, ein Wort genügt. Jene streitsüchtigen Synkopen, die sich zuerst noch wenig entwickelt bei C zeigten und gleich darauf

(in einer der übergangnen Stellen, — wer kann Alles das mittheilen?) weiter geltend machten, reißen wild in die Ordnung hinein,



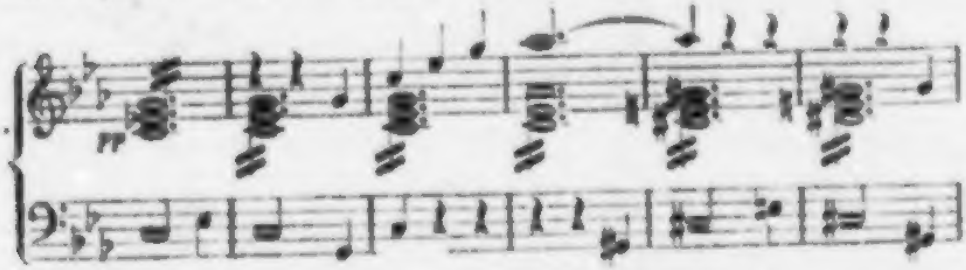
um dann in den Hauptſatz zurückzufliegen, der die Sicherheit herſtellt. In jenem Augenblick des Zögerns, nach förmlichem Stillſtand im Rhythmus von A bilden ſich wieder Synkopen, aber ſolche,



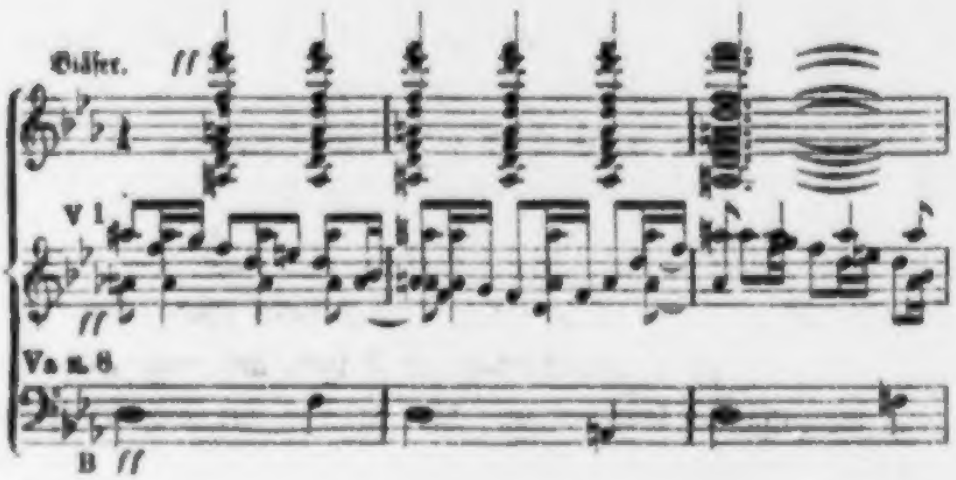
die nur lähmen. Man bringe ſich die Rhythmen ohne Töne, durch bloße Schalle, wie Trommelſchläge, zu Gefühl, und man wird ihre reine Bedeutſamkeit inne werden. Aber das ſind nur einige Beiſpiele; der ganze Rhythmus iſt Geiſt. —

Es hatte Alles geſteckt. Da klingt die Feldmuſik (D) wieder, wie von fern, freundlichen (dolce! —) Muth, zurufend und mit friſcherm Anlauf

und führt zur Sache zurück. Finſter und kalt, in Cmoll, bringen die Bäſſe den Ruf und ſteigern ihn die Geigen

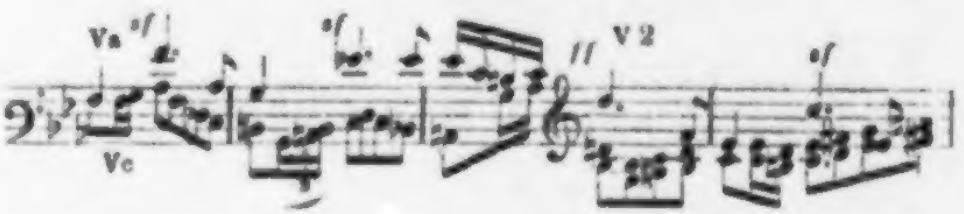


und drängen ihn nach dem rauhen Dmoll, während über seinem Gebete der heiße Streit (E) entbrennt und der Chor aller Bläser (mit Ausnahme der Trompeten und der Pauken) in sieghaft festen Rhythmen

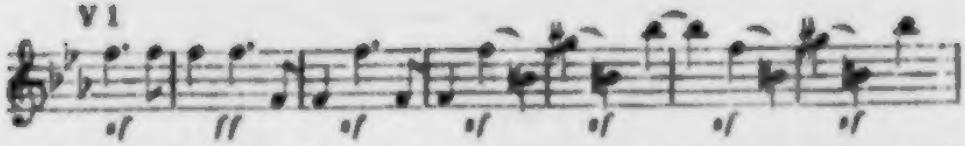


sich ausbreitet.

Diese Kampfscene hatte sich weit ausgebreitet und ihren ersten Standpunkt (das letzte Beispiel, es fehlen noch vier Takte auf a-cis-e-g) in Dmoll genommen, ihren zweiten (abermals acht Takte) in Gmoll. Nun erklingt wieder die Feldmusik (D) weit herüber aus Asdur her, und um sie, aus ihr motivirt, entbrennt ein hartes Ringen wie Einzelgefecht, — wir geben aus der Mitte heraus ein Paar Takte — nur die am leichtesten mittheilbaren, —



wo nun auch diese harten Streiche in den scharfen Bogenstrichen der Saiteninstrumente ohne mildernde Bläser einschneiden und erricht emporbringen,



(wieder Synkopen), die ſich ſchon oben bei C hatten vernehmen laſſen, jetzt unter dem Geſchrei des ganzen Orcheſters. Auch dieſer Kampf dehnt ſich weit aus (mit dem letzten Satze dreiundvreißig Takte) in breiten Wellen über Amoll, Emoll, Hmoll nach Cdur, ſteht zuletzt, Chor gegen Chor, — alle Bläſer gegen alle Saiten mit einem dreinrufenden dritten Horn — mauerfeſt unerſchüttert, wie zwei Männer, Bruſt an Bruſt ringend, auf einem böſen Akkorde, a-c-e-f, bricht damit ſchroff ab und erſtirbt in harten Pulſen auf h-dis-fis-a-c, h-dis-fis-a zum Ende auf Emoll.

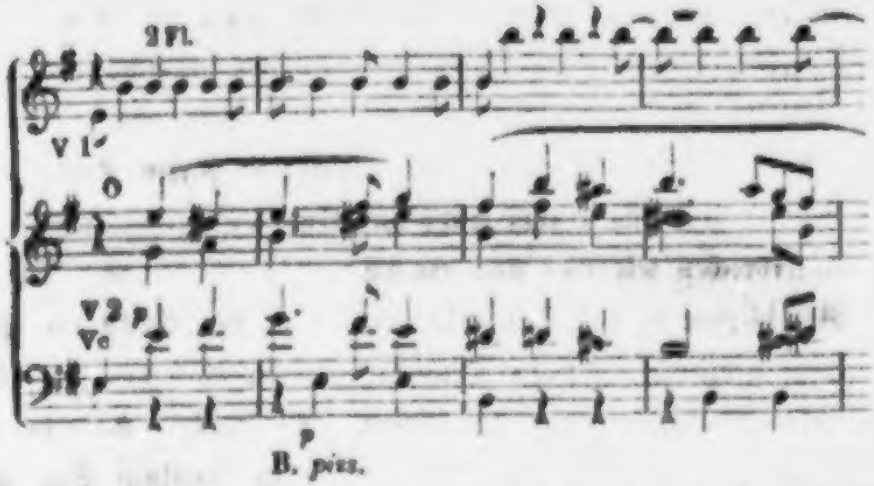
Unterbrechen wir uns noch einmal.

Bis hierher iſt das Tongedicht ſtreng in den Linien der Sonatenform geblieben, nur in Dimenſionen, die alles vor ihm Gegebne ohne Vergleich hinter ſich laſſen. Die größere Ausdehnung war nothwendig für den bis dahin für einen einzelnen Satz undenkbar reichen Inhalt. Sie brauchte weitern Raum, das heißt erweiterte Modulation. Daß die große Ausdehnung, daß der weit ausgedehnte Modulationskreis weder Erſchlaffung noch Verwirrung oder nur Ungewißheit zur Folge haben, zeugt von der Beſtimmtheit in Beethovens Schauen und von der Energie ſeines Geſtaltens. Jeder Satz wird vollkommen plaſtiſch ausgerundet und unverrückbar hingeſtellt; ja er wächſt vor unſern Augen empor und wir leben uns in ſein Leben hinein, daß wir ihn nimmer vergeſſen. Nach ihm tritt ein andrer auf, und wir ſind vollkommen bereit, ihn aufzunehmen. Es iſt der Triumph des Geiſtes und der Form, wenn man einmal zu ſcheiden verſucht, was unſcheidbar Eins iſt. Wir machen Beethoven kein Verdienſt aus dem Feſthalten an der bisherigen Form, ſo gewiß er die Kraft und das Recht gehabt und geübt hat, über die ihm von den Vorgängern überkommenen Formen hinaus- oder ganz von ihnen abzugehn. Wir wollen nur bemerkt

haben, daß für ſeinen ganz neuen Inhalt und für die Erweiterung des ganzen Baues die gegebene Form ihm genuggethan.

Nun aber geht er von ihr ab, — oder wenigſtens weit über alles Bisherige hinaus. Er muß es, denn ein ganz neuer Gedanke fodert Gehör.

Unmittelbar auf dem E-Schluſſe wird dieſer Gedanke von eigenthümlich gewählten Stimmen

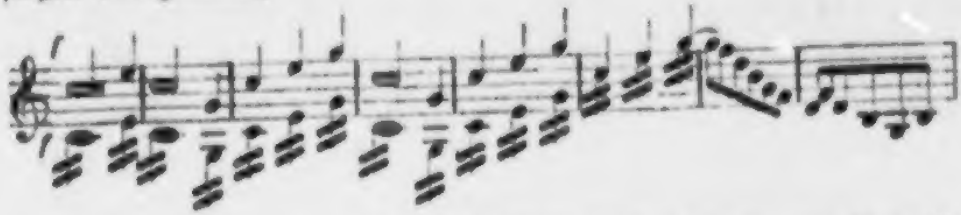


ausgeſprochen, — iſt es Leid um die Opfer? iſt es prophetiſche, noch unverſtandene Mahnung? iſt es irgend eine Stimme der Erinnerung aus der Ferne? vielleicht von dorther, wo „vierzig Jahrhunderte" den Sieg der Helden und den Rückzug ſahn? — ſeltſam erklingt das Lied, von den feinſpürigen Oboen in die Höhe gehoben, mit den ſcharfſlagenden Violoncellen, die durch die zweite Violin zwar verſtärkt, aber gemildert werden, angeſtimmt; ſeltſam miſchen die Flöten zu den rhythmiſchen Schwebungen der erſten Violinen ihr eintöniges, matt und hohl erklingendes h, und beſtätigt alles mit ſeinen leiſen pankenartigen Schlägen der Baß. Der Nachſatz wendet ſich nach A moll, wo Flöten und Fagotte über ſchwebenden Saiten den Sang wiederholen.

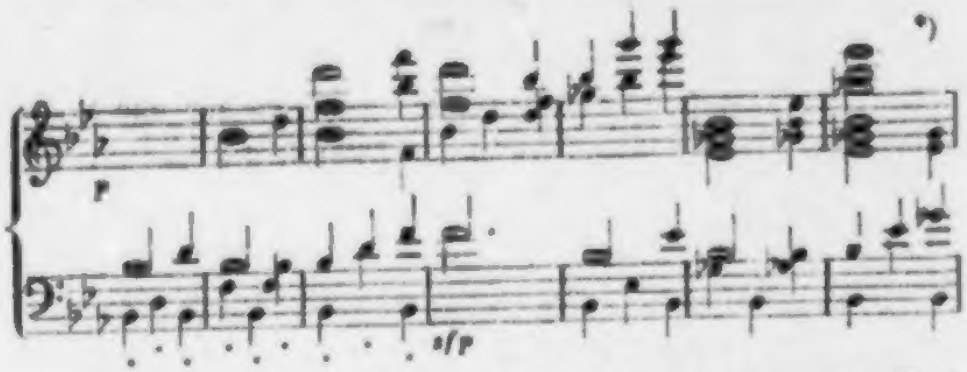
Was iſt das? — Es iſt eines der Räthſel in der Menſchenbruſt, eine dieſer Räthſelſtimmen, die bisweilen hineintönen in die Geſchicke des Menſchen, wie damals das Flüſterwort, das Brutus

von den Lippen des erſchlagenen Cäſar vernahm. Solche Geheimniſſe entziehn ſich der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge.“

Das Alles hat kein Recht an das Heldenleben. Das Heldenwort, der Wille des Führers tritt kalt entſchloſſen und ſtark im hellen Cdur, von allen Salten und Fagotten und den quillenden Oboen im großen Einklang dahergetragen, zur Entſcheidung und erſtreckt ſich unter Zuruf der Trompeten und treibenden Hörnerſtößen übergewaltig. —



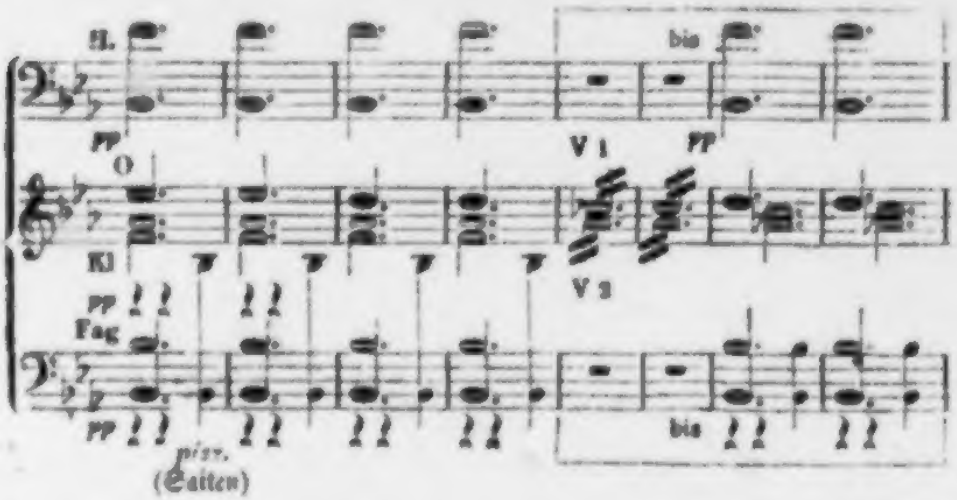
nicht unvorbereitet, wie ſich bei B Seite 259 gezeigt, — über alle Stimmen, und wiederholt ſich düſterer in Cmoll. Vergebens tönen jene Mahn- oder Klagerufe dringender wieder; ſie erlöſchen, und überall ſchallt zu dem Sturmſchritt der Bäſſe (ſchon Seite 259 bei C und Seite 265 iſt er angetreten) der Heldenruf,



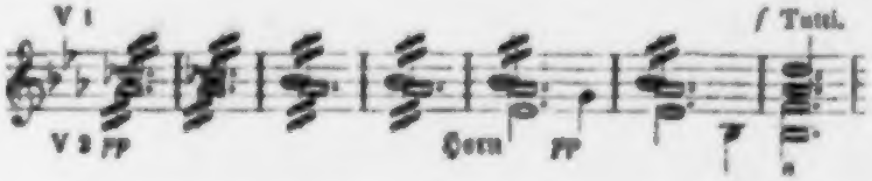
und hallt wieder von Schaar zu Schaar, aus den Fagotten, Klarinetten, Oboen und Flöten, wieder Fagotten, Hörnern und Klarinetten, wieder Oboen und Flöten, und dringt weit hinaus und erſtirbt da bebend, und ganz von Weitem her hallen wie letzte Seufzer zu

*) In dieſer Ausführung, wie faſt überall, fehlen die meiſten Füll- und Begleitungstöne.

dem Hauch andrer Bläser die weit auseinander gelegten Hörner *) und die Saiten fallen mit Pizzikato, wie ferne Kanonenschläge,



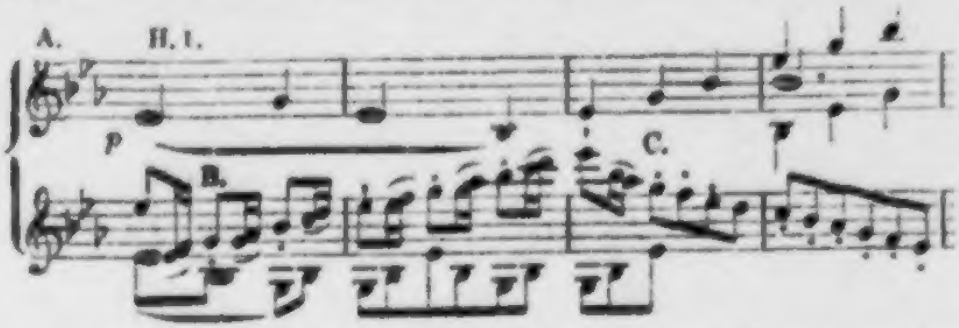
hinein. Und zu den erlöschenden Bebetönen, ganz von Weitem, hallt herüber der Ruf!



Nicht weiter ist es nöthig, der Handlung, die sich nun in den dritten Theil fortsetzt und in stralende Sieghaftigkeit ausgeht, hier zu folgen. Dieser Schluß des ganzen Aktes verkündet nicht blos den Triumph des Helden, er ist auch der Triumph des Satzes selber, dessen entscheidende Züge er zu Einem Momente zusammenfaßt. Er beginnt S. 73 der Partitur mit der Zusammenstellung des Satzes, den wir oft Heldenwort genannt, und eines aus der

*) Die Hörner liegen eine Duodezime, und dadurch isolirt, auseinander; das tiefe Horn hat in dieser Lage schon etwas Rauhes, das hohe etwas Hervorquellendes im Klange; so sondern sie sich von den mitklingenden Fagotten und Flöten, über denen eine Oboe eintönt. Man beherzige dabei den Karakter der Quinte (S. 121) der in der Duodezime (1 : 3) noch ausgesprochner in das Verlorne, Unbestimmte hinausdreht.

S. 260 bei E aufgewieſenen Figur hervorgebildeten, der im Rückgange die Achtelfigur aus H, S. 263 an ſich zieht; wir wollen jetzt die drei Momente mit A, B, C bezeichnen. So



treten die Sätze zuerſt an, A im erſten Horn, B in der erſten Violin, C iſt die Folge von B, das zweite Horn, das in der Erregung des Moments gleichſam voreilig (oben Takt 4) im Geleit der Oboe einen Anlauf genommen, wieder mit der erſten Violin, wiederholt den Satz auf der Dominante; — die Standpunkte von Tonika und Dominante wechſeln fortwährend. Zur dritt' nimmt die zweite Violin B, die erſte A, die drei Hörner klingen mit A

auf das Anmuthigſte ermuthigend mit ihren ſanft durchdringenden Halltönen hinein, während Klarinetten und Violen, wie zuvor blos die Geige, begleiten und mit Oboen und Flöten hoch oben die weit ausſchauende Quinte hinausrufen. Nun nehmen die Bäſſe A, Flöten, Klarinetten, Fagotte, zuletzt auch Oboen vereinen ſich zu C auf- und abwärts, die Hörner und Geigen (letztere ſynkopirend) füllen aus, Trompeten und Pauken, noch im Piano, melden ſich in dieſem prahleriſchen Rhythmus

an, bis zuletzt unter dem fortwährenden Donner der Pauken die Trompeten mit allen Bläſern das Heldenwort beſtätigend hinausrufen und die Bäſſe mit den Fagotten den Gegenſatz (B, C) entgegenrollen; das Ganze eine Entwickelung in prachtvoll breiten Lagen von viermal acht Takten. Niemals iſt der Sieg glänzender gefeiert worden. Das Bild des Krieges iſt damit vollendet, der Gedanke des erſten Satzes voll ausgeführt und, geiſtig, erſchöpft. Jede weitere Ausführung würde Wiederholung mit denſelben oder andern Noten ſein.

Beethoven wird nicht wieder darauf zurückkommen. Es iſt ſeine Art, den Gedanken vollſtändig auszuführen und dann mit Entſchiedenheit zu einem andern vorzuſchreiten. —

Der zweite Akt, Adagio assai, iſt Marcia funebre überſchrieben, tritt auch in dieſer Form an. Wie Beethoven den „Trauermarſch auf den Tod eines Helden" ſchreibt, iſt aus der Sonate Op. 26 bekannt. Hier, in der Symphonie, iſt die Aufgabe eine ganz andre und umfaſſendere, die Ueberſchrift iſt nur Andeutung, um der Auffaſſung einen erſten Anhalt zu bieten. Davon überzeugt man ſich, ſobald man nur nicht bei den erſten Abſchnitten des Satzes ſtehn bleibt, ſondern den ganzen Inhalt zuſammenfaßt. So feſtgegründet ſind gleichwohl die Kunſtformen, daß die Grundzüge von Marſch mit Trio (S. 92) dieſen ganzen Inhalt ordnen.

Hat der erſte Akt die Schlacht — als den Inbegriff des Heldenlebens — gezeigt, ſo iſt nun der Abend gekommen und es wird der ſchwere Gang über das Schlachtfeld angetreten, das ſo ſtill geworden iſt. Der Chor der Saiten, unter den dumpfen Rollſchlägen der Bäſſe, tritt zuerſt an; der Chor der Bläſer mit dumpfen Pauken folgt wiederholend unter dem Fieberfröſteln der Saiten; die Oboe in ihrer engen Beſtimmtheit führt die Melodie, Klarinetten, Fagotte, Hörner begleiten in einfachſter Unterordnung, nur das erſte

Horn, seltsam (in dieser Behandlung!) hoch gelegt auf die Quinte g, bringt mit Klagerufen hervor. Kurz und groß ist die Wendung vom Hauptton C moll nach der Parallele Es dur. Sehr still zwar, doch gefaßt, tritt der zweite Theil in den Saiten an; aber die Gedanken verlieren sich gleich wieder in trübes Sinnen und die melancholische tiefe Stimme des Violoncells irrt ganz einsam hin und wieder, bis der ernste Gang weiterführt, noch ernster in der Unterdominante angetreten. Die Bläser voran, wird der ganze zweite Theil wiederholt, mit anwachsendem Orchester, mit Erweiterung aller in so ernster Stunde wachgewordener Vorstellungen. Ein weiter Anhang schließt die ernste Scene in großartiger Zusammenfassung.

Nicht menschlich gefühlt hätte Beethoven, wäre nicht jetzt die lindernde Stimme des Trostes erwacht. In C dur über dem aufathmenden, erfrischter zu neuem Leben sich regenden Saitenchor, in dem sich schon Wechselrede der tiefern Stimmen vernehmbar macht, knüpft der milde Gesang der Oboe, der Flöte, des Fagotts an. Es muß wohl die Süßigkeit des Soldatentods für Vaterland und Freiheit gepriesen worden sein; denn im hellsten Triumphruf, zum erstenmal mit schmetterndem Trompetenhall und dem Donner der Pauken, antwortet das ganze Heer des Orchesters. Wie diese Gedanken (im zweiten Theil des Trio's, so muß man formell sich ausdrücken) weiter reichen, daß hoch von oben herab der Himmel selber den Gefallenen zuzulächeln scheint, und abermals vom Triumphruf unter dem Waffenschall der Trompeten und Pauken, noch feiervoller als zuvor, besiegelt werden, muß man hören. In großartiger Wendung, mit Einem entscheidenden Zuge steht der Hauptsatz, das Trauerbild, das kein Trostwort auslöschen kann, wieder da.

Aber wo bleibt jetzt der enge Gedanke des Trauermarsches!

Sein Thema wendet sich sogleich (zum zweitenmal! so ernst ist die Stimmung) in die Unterdominante; und hier knüpft sich eine hoch-

ernſte Erörterung an, es ſind drei Stimmen, die gegeneinander ihre Betrachtungen austauſchen,

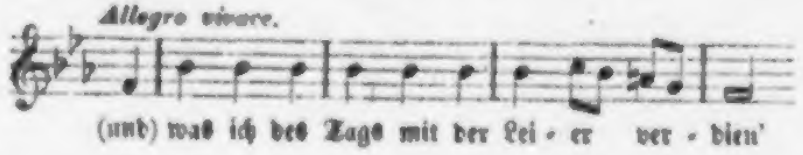
von denen nur eine (die mittlere im vorſtehenden Beiſpiel) an den zweiten Theil erinnert, die andern (die ihren Inhalt unmittelbar vorher gegeben) ganz Neues bringen. Streng in der Form einer Tripelfuge ſchreitet die Erörterung fort, dehnt ſich weit aus, zieht allmählig alle Stimmen hinein, ſteigert ſich zu leidenſchaftlichem Streit, in dem zuletzt Alles ſchwankt und ſucht und kampfgerüſtet gegeneinander tritt. — Iſt der Sieg doch nicht das Letzte auf der Heldenbahn? — Der Streit ſchweigt vor der Stimme der Trauer, die irr' auf der Dominante ſich heranwagt und ſchweigt — und, den leidenſchaftlich ſchnellen Aufruhr aller ſchmerzempörten Stimmen beſchwichtigend, ſtillend, den in Blut und Nacht Geſunkenen ihr erhaben unſterbliches Lied ſingt, bis auch das erliſcht. —

Hätte Beethoven ſein Heldengedicht geſungen, nachdem ſein Held geendet, hätt' er zuvor dieſen hunderttauſendarmigen Briareus, dem die Welt zu eng geworden, im ganz engen Kerker von St. Helena geſehn: vielleicht wär' ihm ſelbſt für den zweiten Akt (wer kann es ermeſſen?) noch tiefere Offenbarung geworden; wunderſam hätte ſich der Schluß des Werkes geſtalten müſſen, wenn überhaupt er ſich geſtaltet hätte. So hatte ſich ihm die Aufgabe nicht geſtellt, er ſchaute ſeinen Helden inmitten der Kriegsbahn. Dies beſtimmt den Verlauf des Drama's.

Der Held mit ſeinem Sieg, der Sieg mit ſeinem Zoll an den Tod, — das iſt nicht das letzte Ziel: der Friede, der iſt es; ſo

mußte Beethoven es anſehn; gleichviel wie Napoleon darüber gedacht.

Der dritte Akt, das ſogenannte Scherzo, eröffnet einen eignen Anblick. In raſtloſer Rührigkeit des Saitenchors, Alles ſchlagweiſe, wie Ein Tritt von Tauſenden, und Alles ganz ſtill, ſcheinen Heeresmaſſen — wenn wir die Vorſtellung aus der Idee des Ganzen feſthalten — endlos zuſammenzurücken. Aber nicht zum Kampf; unvermuthet miſcht zu dem melodieloſen Heranntreten eine einzelne Oboe ganz hoch und heimlich ihr rührig Lied, — man meint, ein freches Volks- oder Soldatenlied jener Zeit



zu erkennen. Und das Getreibe geht fort, ſehr weit, faſt endlos und immer ganz ſtill und geheim, bis endlich das Lied jauchzend im Geſchmetter der Trompeten, im Chor des ganzen Orcheſters herausbricht und ſich um nichts kümmert, eigenwillig und losgelaſſen ſeinen Schluß bildet.

Iſt das Lagerluſt? iſt Friede und das Heer im Aufbruch nach der lieben Heimath? Schon tönen auch ſo leicht und muthig, wie leichte Reiter hoch zu Roß, die Hörner

herüber, und das Heervolk ſchaut zufrieden und ruft hinüber, — und die Hörner theilen und necken ſich und verſteigen ſich in übermüthiger Luſt bis in ihr höchſtes helldurchdringendes es, Töne ländlichen Reigentanzes aus der Heimat miſchen ſich drein und ſchmeicheln ſo hold, ſo bräutlich! die Hörner tönen wieder und

ſpielen wieder um einander herum, nur daß ſich ein ſehnſüchtig verlangender Laut einmiſcht, —

die Septime des (b auf den Hörnern) auf Naturhörnern, — die entmannten Ventil-Inſtrumente kannte Beethoven nicht, — ſo ſelten gebraucht.

Und nun, — vielleicht hat der Kriegsherr das entlaſſende Wort geſprochen, — ſtürzt Alles, das iſt der vierte Akt, fort zu den Freuden und Feſten des Friedens. Hier tritt nun jenes Thema, das wir ſchon in zwei Werken (S. 212) gefunden, in voller Bedeutung auf. Iſt es in ſeiner Lieblichkeit und Harmloſigkeit Beethoven ſeit dem Prometheus-Ballet im Sinne geblieben? iſt es Volkslied? — wir wiſſen es nicht, wollen auch den anmuthigen Spielen nicht folgen, die ſich daran knüpfen, noch dem Dankgebet, das ſich aus ſeinen Unſchuldtönen erhebt, lauſchen. Es iſt nicht Aufgabe, bis in alle Einzelheiten zu erſchöpfen, ſondern die weſentlichen Momente des Ganzen zu bezeichnen.

Das war die Heldenweihe Napoleons und Beethovens.

Die Sinfonia eroica und die Idealmuſik.

Die Heldenſymphonie, die uns ſchon ſo lange feſtgehalten, iſt nicht blos ein großes Werk, wie andre auch; ſie eröffnet zudem eine neue Kunſtepoche, ſie iſt, ſo weit wir aus allem in und außer der Muſik Gegebnen urtheilen können, abſchließend für das Gebiet dieſer Kunſt. Denn ſie iſt dasjenige Werk, in welchem die Tonkunſt ſelbſtändig — ohne Verbindung mit dem Wort des Dichters oder der Handlung des Scenikers — und mit einem ſelbſtändigen Werke zuerſt aus dem Spiel des Geſtaltens und der unbeſtimmten Regungen und Gefühle heraustritt in die Sphäre des hellern und beſtimmtern Bewußtſeins, in der ſie mündig wird und ſich ebenbürtig in den Kreis ihrer Schweſtern ſetzt. Dieſer Fortſchritt kann nicht überboten, es kann nur in der errungenen Sphäre weiter geſchaffen werden, mit mehr oder weniger Glück.

Jenes Spiel des Geſtaltens, jenes ſpielſelige Leben der Töne ſoll nicht im Mindeſten, gegenüber dem Fortſchritt in eine andere Sphäre, gering geachtet ſein. Vor Allem iſt Beethoven, ſind vor ihm Mozart und Haydn und Bach, alle Tonkünſtler vor und nach Beethoven im Felde der Inſtrumentalmuſik, ihm anhänglich und in ihm glücklich geweſen. Das Spiel, das im Gegenſatz zu der auf einen

bestimmten außerhalb ihrer liegenden Zweck gerichteten Arbeit, sich selber Zweck und darum in sich selber begnügt ist, es hat in allen Künsten und im Dasein des Menschen überhaupt seine tiefe Bedeutung. Das holde Spiel des Reims und Maaßes in der Poesie hat schon oft an sich selber für Poesie gelten sollen, wie das Spiel der Töne für die ganze und allein ächte Musik. Der Maler spielt mit glücklichem Lächeln und verantwortungsfreier Laune im heitern Farbenwechsel, im lustigen Schwung der Zweige und Blätter und Wolken, in der phantastischen Verknüpfung seiner Arabesken; ja die ganz zwecklos schweifende Phantasie des Dichters hat jenen Traum von der Fee Mab, jenes Märchen von der goldnen Schlange, jenes selig einwiegende

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben

und den ganzen Schlußchor zu Helena gezaubert. Der tiefsinnige Mystiker Jakob Böhm, wo er die selige Gemeinschaft himmlischer Wesen am lebendigsten schaut, nennt sie ein heiliges Spiel Gottes; und dieses spielselige Leben, worin die reine Freude als aufflammender Lebensfunke heraustritt, nennt er das himmlische Freudenreich, wie auch dem ernsten Dante bei aller Zwecklichkeit seines Gedichts die Seligen als Lichtflammen erscheinen, die zu wundersamen Tönen im Reigen sich schwingen und entschwinden.

Das Spiel der Töne ist die Urmusik, es war und wird immer der Mutterboden (S. 186) sein, aus dem Alles, was in Musik lebt, seine Lebenskraft, sein Dasein zieht.

Allein der Mensch kann, in seiner Endlichkeit auf Begränzung, auf Ziel und Zweck hingewiesen, auch in der Kunst nicht end- und zwecklos fortspielen. Er sucht vor allen Dingen sich selber im Spiel, das Spiel soll Sein Spiel sein, das Gepräge, den Ausdruck Seines Daseins — wie Er es fühlt und wie Er Sich im gegebnen Augenblick fühlt — haben. Seine Phantasie sucht auch im Spiel der Töne das Gefühl seines Daseins; das Gefühl des bestimmten

Moments im Daſein, den er eben lebt oder gelebt hat, ſie dichtet dies Gefühl hinein. Das Spiel der Töne iſt nun nicht mehr ziel- und zwecklos, es richtet ſich auf dieſen mehr oder weniger ſcharf beſtimmten Punkt, den ſich der Tonmeiſter als Ziel verſetzt; nur ſo weit bleibt es frei, als die Zielbeſtimmung ſich der Schärfe realer Zweckmäßigkeit oder exakter Wiſſenſchaft enthält. So zieht ein Bienenſchwarm ziellos und richtungslos dahin, unbewußt, wohin; und ſo ſchwärmt er um ein duftiges Blumenbeet, das ihn anzog, in freien, aber immer beſtimmtern Kreiſen, wie die Töne ſchweifen im feſſelfreien Spiel und ſich herandrängen zu dem beſtimmtern Gemüthszuſtand, in den der ſchöpferiſchen Phantaſie ſich zu verſenken beliebt. Was der Phantaſie dieſe beſtimmtere Richtung gegeben, — ob ein vorgeſchriebener Text oder ſonſt eine Beſtimmung von außen, ob gegenwärtige Stimmung oder Erinnern einer früher erlebten, ob irgend eine andre nicht weiter beſtimmbare Regung: das iſt gleichgültig. Genug, die Richtung in die neue Sphäre der Tonkunſt iſt gegeben, und ſie iſt menſchennothwendig. Denn der Menſch iſt nur, ſoweit er ſich fühlt; im realen Leben fühlt er nach den Eindrücken der Verhältniſſe, in der Kunſt ſpiegelt die Phantaſie Verhältniſſe und Stimmungen vor. Es iſt wieder ein Spiel, denn die Verhältniſſe und ihre Folgen ſind nicht wirkliche von außen gegebne, ſie ſind frei im bildenden Geiſt — in der Ein-Bildung, in dem in ihm ſelber vorgehenden Bilden oder Geſtalten des Geiſtes — geſchaffene. Eben darin aber, daß der Menſch die im realen Leben zwingenden Verhältniſſe und Stimmungen in der Kunſt ſelbſt geſtaltet, fühlt er ſich Herr dieſer ſelbſtgeſchaffenen Welt und von der realen Welt in dieſem verklärenden Spiegelbild erlöſt und frei. Hierauf beruht die Wonne des künſtleriſchen Schaffens und der Troſt, die verjüngende Kraft der Kunſt für alle Empfänglichen.

In jener Freiheit liegt ausgeſprochen, daß der Künſtler, um einen Seelenzuſtand vorzuſtellen, nicht ſelbſt ihm verfallen ſein müſſe, ſondern umgekehrt, von ihm freigelaſſen; nicht die wirklichen

Schmerzen und Seufzer des Leidenden sind Poesie, sondern ihre Besiegung und Beherrschung, indem man sie schöpferisch selber herstellt und sich, als den Schöpfer, über sie. So besiegte Goethe die verzehrende Liebe Werthers, während der junge Jerusalem an ihr unterging. Es liegt ferner darin, daß die Bestimmung der Kunst nicht ist, wirkliche Gefühle — oder Affekte, hochgespannte Gefühle — zu erregen, sondern sie durch die schöpferische Kraft zur Vorstellung, aber zur volllebendigen Verstellung, zur Anschauung, nicht zum bloßen Gedanken zu bringen. Shakespeare hat nicht verliebt machen wollen, sondern die Liebe in ihrer entflammtesten, rücksichtlos verzehrenden Macht im Romeo dargestellt. Die Folgen, — daß zahme leipziger Kaufmannssöhne nach der Aufführung der Räuber wirklich in die böhmischen Wälder ziehn, daß Pygmalien sein Idealbild wirklich zur hausbackenen Ehefrau begehrt, sind der Kunst fremd und gleichgültig; das ist der wackere kurzstämmige Sancho Pansa, der seinen langen Herrn Don Quixote zwar ganz gewiß für verrückt hält, aber doch nicht lassen kann, auf seinem Eselein hinterdrein zu traben, denn .... man kann nicht wissen ....

Die Sphäre des Gefühls, — des phantasiegebornen, wollen wir sagen, um jedem Panfaismus auszuweichen, — der Tonkunst verneinen, will nicht weniger sagen, als: den Inhalt der gesammten Gesangmusik und dazu einen großen Theil der Instrumentalmusik aller Künstler verleugnen, deren Schöpfungen in die Periode fallen, wo der Mensch auch in der Tonkunst zu sich selber gekommen, — das heißt: mindestens von Bach und Händel her, in der That aber weit früher. Mozart und Haydn und Beethoven und ihre großen Vorgänger und ihre Nachfolger haben das besser gewußt und gezeigt.

Gleichwohl ist dies Bewußtsein nicht ohne Verneinung durchzusetzen gewesen; vor ein Paar Jahrhunderten schon ist um Galilei, Caccini, Monteverde herumgestritten worden. Bis in unsre Tage hat es trotz dem Bewußtsein und Zeugniß aller großen Künstler nicht an verneinenden Geistern — wer kann es ihnen wehren? —

gefehlt; der Streit der deutſchen und welſchen Schule beruht in ſeinem letzten Grund auf dieſer Frage.

Nun aber mußte der letzte Schritt geſchehn. Und den zu thun, war Beethoven berufen.

Der Menſch ſelber ſollte Inhalt ſeiner Tonkunſt werden, — und es giebt viele Menſchen, nicht blos ein Ich, auch ein Du.

Sein Gefühl ſollte zur Anſchauung kommen, — und es giebt verſchiedne Gefühle, die einander ausſchließen, vereinzelt auftreten, die aber auch in pſychologiſcher, naturnothwendiger Entwickelung ein fortſchreitendes Lebensbild hervorzaubern können. Gewiß nicht mit jener pragmatiſchen Sicherheit des Worts (und iſt denn das wirklich ſo ſicher?), ſondern nur in ſchwankenden Umriſſen und durchſchienenen Farben, wie das Abbild der Wirklichkeit im Waſſer oder in der Luftſpiegelung; aber um ſo künſtleriſcher und künſtleriſch wirkſamer, ſtatt der unerbittlich feſſelnden Beſtimmtheit dem reizvollen Spiel der Phantaſie vertraut.

Hiermit hatte die Muſik den zwiefachen Beruf, dramatiſch zu werden und objektiv, auf ſich genommen.

Mit Hülfe des Worts und der Scene war dies längſt geſchehn, auch nicht weiter ſtreitig geworden. Man ließ im Allgemeinen den Antheil der Muſik an der Darſtellung des Gegenſtands unerörtert; erſt Gluck's Auftreten regte lebhaften Streit an, der jedoch nicht auf den Grund der Sache ging, ſondern in dem Streit der italiſchen und gluckſchen oder deutſch-franzöſiſchen Oper verlief.

Auch die Inſtrumentalmuſik hatte ſich gelegentlich an objektive Darſtellungen gemacht. Abgeſehn von unkünſtleriſchen Verſuchen (wie jener Spaß sur le départ d'un ami, der ſich unter Bachs Werke geſchlichen, aber ſchwerlich von ihm iſt) geſchah es indeß nur im Anhalt an ein Geſang- oder ſceniſches Werk; ſo in der gluckſchen Ouvertüre zu Iphigenie in Tauris, oder in der haydnſchen zur Schöpfung. Bekanntlich iſt nebenbei viel Aeußerliches gemalt worden. Beethoven, der vorübergehend auch dazu kommen ſollte, „dachte

ſich (wie Ries bezeugt) bei ſeinen Kompoſitionen oft einen beſtimmten Gegenſtand, obwohl er über muſikaliſche Malerei häufig lachte und ſchalt, beſonders über kleinliche der Art. Hierbei mußten Schöpfung und Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten, ohne daß Beethoven jedoch Haydns höhere Verdienſte verkannte, wie er denn namentlich bei vielen Chören und andern Sachen Haydn die verdienteſten Lobſprüche ertheilte."

Das Alles waren Vorſpiele, — Vorbereitungen, wenn man von den einzelnen Künſtlern weg auf die durch ſie alle fortwirkende Kraft und Beſtimmung der Kunſt, ſich fortzuleben und auszugeſtalten, hinblickt. Was hier nur verſuchsweiſe, nebenbei, mit Anhalt an außermuſikaliſcher Stütze geſchehn, mußte ſich in wirklichen, ſelbſtändigen und anhaltloſen Kunſtwerken vollführen. Damit erſt war die Muſik objektiv geworden und ideal, das letztere in dem Sinne, daß ſie aus eignem Mittel das Leben, nämlich ganze Lebenszuſtände darſtellte nach der Idee, nach dem geiſtig verklärten Bilde, das ſich im Künſtler erzeugt hatte.

Dies war Beethovens Werk. Wie richtig er es von der äußerlichen Malerei unterſchied, haben wir eben aus Ries Munde erfahren.

In ſeinen Sonaten, ſchon in den bisher betrachteten, hat ſich mehr als ein Bild naturwahren, pſychologiſch zuſammenhängenden, eine ganze Reihe nothwendiger Momente durchlaufenden Seelenlebens dargeboten, innerlich ſo einheitvoll und nothwendig, als irgend ein Gedicht oder Gemälde. In ſeiner Helden-Symphonie haben wir das Idealbild — nicht eines allgemeinen und Vielen gemeinſamen Seelenzuſtandes, ſondern eines hohen und ſeltnen und ganz beſtimmten Lebensvorgangs vor Augen; wir ſind aus der Lyrik in das Epos getreten. Und zwar iſt das nicht Meinung, Vermuthung, Auslegung, — dafür mag man es einſtweilen in jenen Sonaten halten; in der Eroica iſt es der geſchichtlich und urkundlich feſtſtehende Wille deſſen, der den Schritt gewagt.

„Aber iſt der Schritt möglich?"

Vor Allem iſt ſchon das eine That zu nennen, daß Beethoven den Schritt gewagt, hätte ſich ſelbſt hinterher die Unausführbarkeit gezeigt. Denn er hat damit dem Drange des Menſchengeiſtes nach Selbſtbewußtſein und nach Weltbewußtſein in ſeinem Lebenskreiſe Folge gegeben. So hat Fauſt, der Deutſche, der Ideal-Menſch Helenen geliebt:

Helenen, mit verrückten Sinnen,

meint Chiron, die derbe Naturnatur, der ſtill umfriedeten Manto zugewandt,

Helenen will er ſich gewinnen
Und weiß nicht wie und wo beginnen;
Aeskulapiſcher Kur vor andern werth,

und iſt ſchon, gleich dem Kunſtphiloſophen, weit weg, während die Seherin

Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.

erwiedert.

„Iſt aber nicht, fragen wir nochmals, dennoch die Muſik in ihrer Unfähigkeit, Gegenſtände, Objekte zu beſtimmen, ungeeignet, objektiven Inhalt zu offenbaren? liegt nicht dieſer Inhalt in der bloßen Ueberſchrift und — Eurer ſubjektiven Einbildungskraft? in dem, was Ihr Euch ganz willkührlich dazu oder daneben einbildet?" —

Unſre, unſre ſubjektive Einbildungskraft? — Man erwäge wohl, wen dies „Eure" umfaßt! nicht weniger, als alle großen, von Euch ſelber dafür anerkannten Tonkünſtler, von Bach und Händel (man leſe die Werke und die wörtlichen Erklärungen — oder den „Maiaruß!") bis auf unſre Tage. Sie Alle haben in ihrer Kunſt jene Fähigkeit zu finden gewußt und darauf ihres Lebens Beruf gebaut. Oder — wenn Ihr es zu ſagen wagt — ſie Alle ſind Thoren geweſen, Irrſinnige in ihrem eignen Berufsfelde.

Gern wollen wir dabei das Zugeſtändniß machen, daß die Aufſchrift, die Benennung des Werkes, der Verſtändigung über den In-

halt vorarbeitet. Wir nennen dies Geständniß ein Zugeständniß, weil die Zweifler an der Fähigkeit der Musik für bestimmtern Inhalt gern mit der Behauptung bei der Hand sind, daß jene Fähigkeit nur in der Ueberschrift liege. Gleichwohl würde kein Mensch uns Glauben beimessen, wenn wir etwa die Aufschriften vertauschen, die heroische Symphonie pastoral und die Pastoralsymphonie heroisch nennen wollten, wie kein Musiker auf die Ueberschrift Didone abbandonata etwas gegeben hat, als Clementi einmal aus Parterre-Erinnerungen eine Sonate so nannte, oder auf die Ueberschriften der Virtuosen, Souvenir de Berlin u. s. w. etwas giebt.

Allerdings sind Ueberschriften als erster Fingerzeig wichtig, sie geben die Voraussetzungen zum Inhalte des Kunstwerks; nur muß dies selber nachkommen. Allein das ist nicht ein besonderes Bedürfniß für die Musik, es ist allen Künsten für hundert und aber hundert Werke unentbehrlich, daß man, gleichviel in welcher Weise, mit dem Gegenstand und seinen Voraussetzungen bekannt werde, bevor man an das Kunstwerk geht. Wer könnte wohl eine Himmelfahrt der Maria oder die Transfiguration von Raphael begreifen, wenn ihm nicht aus der Bibel oder Legende der Hergang bekannt wäre, den der Maler darzustellen hatte? Goethe hat in seinem Laokoon eine solche voraussetzungslose Erklärung des alten Bildwerks versucht; und was hat sich ihm ergeben? ein würdiger, tüchtiger Mann, der sich mit seinen Söhnen (Söhnen? schon das ist Voraussetzung) der behaglichen Ruhe hingegeben und im Schlummer von den Schlangen überrascht und umstrickt worden.

Ganz nahe liegt eine gleiche voraussetzungslose Auffassung der heroischen Symphonie selber, von dem geistreichen Richard Wagner, deren Mittheilung aus doppelten Gründen hier statthaben möge.

Wagner schickt die Bemerkung voraus, daß das Wort „heroisch" im weitesten Sinn zu nehmen und unter „Held" der ganze volle Mensch zu verstehen sei. Dies vorausgesetzt, spricht er sich so aus.

„Den künstlerischen Inhalt des Werks füllen alle die mannig-

faltigen, mächtig ſich durchdringenden Empfindungen einer ſtarken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menſchliches fremd iſt, ſondern die alles wahrhaft Menſchliche in ſich enthält und in der Weiſe äußert, daß ſie nach der aufrichtigſten Kundgebung aller edlen Leidenſchaften, zu einem, die gefühlvollſte Weichheit mit der energiſchſten Kraft vermählenden Abſchluſſe ihrer Natur gedrängt. Der Fortſchritt zu dieſem Abſchluſſe iſt die heroiſche Richtung in dieſem Kunſtwerke. Der erſte Satz umfaßt wie in einem glühenden Brennpunkte alle Empfindungen einer reichen menſchlichen Natur im raſtloſeſten, thätigſten Affekte. Wonne und Wehe, Luſt und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbſtgefühl wechſeln und durchdringen ſich auf das Innigſte und Unmittelbarſte und gehen aus von einer Hauptfähigkeit, der Kraft. Dieſe Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich geſteigert und zur Aeußerung der Ueberfülle ihres Weſens getrieben, iſt der bewegende Hauptdrang dieſes Tonſtückes, ſie ballt ſich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zuſammen, und in ihrer trotzigſten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu ſehn, einen Titanen, der mit den Göttern ringt. — Dieſe zerſchmetternde Kraft drängt nach einer tragiſchen Kataſtrophe hin, deren ernſte Bedeutung unſerm Gefühle im zweiten Satze der Symphonie ſich kundgiebt. Der Tondichter kleidet dieſe Kundgebung in das muſikaliſche Gewand eines Trauermarſches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt ſich uns in ergreifender Tonſprache mit: eine ernſte männliche Wehmuth läßt ſich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeiſterten Ausrufe an. Aus dem Schmerz entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieſer Kraft ſuchen wir unwillkührlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Verzehren in Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals

unſre vollſte Kraft zuſammen: wir wollen nicht erliegen, ſondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir ſelbſt tragen ſie nur auf den ſtarken Wogen eines muthigen, männlichen Herzens. — Die Kraft, der — durch den eignen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen iſt, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Wir haben jetzt den liebenswürdigen frohen Menſchen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinſchreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die luſtigen Jagdhörner (Trio) erſchallen läßt. Dort der tief und kräftig leidende, hier der froh und heiter thätige Menſch. — Dieſe beiden Seiten faßt der Meiſter im vierten Satze zuſammen, um uns endlich den ganzen harmoniſch mit ſich einigen Menſchen zu zeigen. Dieſer Schlußſatz iſt das klare und verdeutlichende Gegenbild des erſten Satzes. Im Gegenſatz zu dieſem einigt ſich hier die mannigfaltige Unterſchiedenheit der Empfindungen zu einem alle dieſe Empfindungen harmoniſch in ſich faſſenden Abſchluſſe, der ſich in wohlthuender plaſtiſcher Geſtalt uns darſtellt. Dieſe Geſtalt hält der Meiſter zunächſt in einem höchſt einfachen Thema (das erſte Hauptthema) feſt, welches ſicher und beſtimmt ſich vor uns hinſtellt und der unendlichen Entwickelung, von der zarteſten Feinheit bis zur höchſten Kraft, fähig wird. Um dieſes Thema, welches wir als die feſte männliche Individualität betrachten können, winden und ſchmiegen ſich vom Anfange des Satzes herein alle die zarteren und weicheren Empfindungen, welche ſich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes (verkörpert in dem zweiten Hauptthema) entwickeln. Dieſes weibliche Element offenbart ſich endlich an dem durch das ganze Tonſtück energiſch dahinſchreitenden männlichen Hauptthema in immer geſteigerter mannigfaltigſter Theilnahme als die überwältigende Macht der Liebe. Dieſe Macht bricht nach dem Schluſſe hin ſich volle breite Bahn in das Herz. Die raſtloſe Bewegung hält an und — der Eintritt des poco Andante — in edler, gefühlvoller Ruhe ſpricht ſich die Liebe aus,

weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier äußert noch einmal das Herz dieses Gedenken des Lebensschmerzes: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt. Noch einmal zuckt das Herz und es quillt die Thräne edler Menschlichkeit: doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit zuruft." So Wagner, der noch hinzufügt: „Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kund zu thun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte." —

Hier hat es Wagner gefallen, die poetischen Voraussetzungen für das Kunstwerk abzulehnen. Er hat also nicht den vollen und bestimmten Inhalt des Werks geben können, so gewiß er als Künstler und geistreicher Mann vor Tausenden dazu vermögend gewesen wäre. Es gefiel ihm, statt der Anschauung des vollen Lebens den gedanklichen Extrakt zu geben und damit, allerdings willkührlich, vom Kunstwerke sich hinweg in das Abstrakte, das heißt Unkünstlerische*), zu verlieren. Und dennoch, wieviel Treffendes, der Wahrheit Nahes hat er trotz dieser Willkühr gefunden! es ist der künstlerische Inhalt, in das Unkünstlerische übersetzt.

Daß er, der in seiner Verbannung aus dem Vaterlande Zeugniß giebt, welche Männer in der Verbannung leben sollen, nur willkührlich — gleichviel warum — hier den entferntern Standpunkt genommen, wie Goethe zum Laokoon ebenfalls, wird Niemand vergessen machen, daß in ihm ein Künstler lebt und daß der Künstler,

*) Le coeur, sagt ein Andrer, der in der Verbannung glänzt, der Geschichtschreiber der Revolution, Louis Blanc, le coeur ignore les attachements abstraites, il n'est pas logicien, il ne généralise pas.

ſobald er will, der Verſtändniß des Kunſtwerks am Nächſten ſteht. „Wenn überhaupt (ſagt Elterlein in ſeiner Schrift über Beethovens Symphonien einſichtig) je eine Entzifferung des Geiſtes, der in beſtimmten Tönen lebt, auf Wahrheit Anſpruch machen kann, ſo iſt es vor Allem ſicherlich dann, wenn der Künſtler den Künſtler entziffert. Denn, in gewiſſem Sinne verſteht nur der Künſtler den Künſtler am Vollkommenſten."

„Wo ſind aber endlich, das Programm und alle Nebenreden bei Seite geſetzt, die Mittel der Muſik für beſtimmten Ausdruck? Wie ſollen wir Andern, die Autorität der Künſtler einmal aus dem Spiel gelaſſen, ihren Ausdruck verſtehn?"

Wir müſſen antworten: forſchet in der Kunſt! in ihrem Material, den Schallen, Klängen, Tonverhältniſſen (ein Paar Buchſtaben aus ihrer Sprache ſind hier ſchon zum Vorſchein gekommen) Rhythmen! nehmet dazu die Hülfsmittel des Gleichniſſes, der Symbolik, des pſychologiſchen Zuſammenhangs, all die geiſtigen Lenkfäden, deren kein Künſtler, kein Menſch entrathen kann! haltet euch, abſtrakte Kunſtphiloſophen, die ihr euer von Natur vielleicht empfängliches Gemüth in die Fußblöcke des abſtrakten Verſtands gelegt habt, nicht allzubeſchränkt an die Fäden des Syſtems, das ihr nach der Weiſe der Spinnen aus Euch herausgezogen habt, ſondern wendet euch an die Kunſtwerke! niſtet euch da ein, drängt euch glaubensſtark an die Kunſt, wie einſtmals der Erzvater, der mit dem Geiſte rang — „ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn!" war ſein unabläſſiger Gebetſchrei — und dem dann die Himmelsleiter ſichtbar ward, auf der die Engel des Himmels mit der ſeligen Botſchaft nieder- und wieder aufſtiegen! Eine andre Weiſung kann euch hier nicht gegeben werden. Hier wird nicht gelehrt, ſondern erzählt, was geſchehn und geſchaut iſt.

Wer freilich dieſes Schauen des künſtleriſchen Geiſtes ſich verwirrt und getrübt hat, oder niemals beſeſſen: der erblickt in der Himmelskönigin mit dem welterlöſenden Wunderkinde, die ſie die

Sixtina nennen, auch nichts weiter, als ein ſchönes Weib in einer phyſikaliſch unhaltbaren Stellung.

Auf abſolute Deutlichkeit macht übrigens keine Kunſt Anſpruch (ſie flieht ſie vielmehr, um die Phantaſie des Hörers mit ins Spiel zu ziehn) und die Muſik am Allerwenigſten. Ihr, im Schwebeflug ihres Weſens, iſt das Feſtſtellen Gränze ihres Daſeins, die ſie wohl ahnend und Ahnung erweckend berühren, über die ſie glaubensſicher hinausſchauen kann, wie damals der Geſandte Gottes von der Höhe hinabſchaute in das Land der Verheißung, das Er nicht betreten ſollte. Aber ſie überſchreiten mag ſie nicht, ihr Leben iſt ein Gleichniß des äußern Lebens, wie der Mikrokosmos ein Gleichniß des Makrokosmos. Ihr iſt das Wort des Dichters:

Alles Vergängliche
Iſt nur ein Gleichniß:
Das Unvergängliche,
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeſchreibliche,
Hier wirds gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan!

eigenſt zugewandt; das ewig Weibliche, das iſt die Muſik, die das Leben, den Geiſt, geheimnißvoll in ihrem Mutterſchooße birgt. Wenn es wahr iſt *), daß Goethe von Beethoven geſagt: es komme ihm beim Anhören beethovenſcher Muſik vor, als ob dieſes Menſchen Vater ein Weib, ſeine Mutter ein Mann geweſen ſein müſſe: ſo hat der ſonnaugige Dichter wieder einmal klar und tief geblickt. Der Vater, der Geiſt, hat ihn in die Muſik gewieſen, die iſt in ihm Mann — Geiſt — geworden.

Daß endlich in dieſen Tiefen der Muſik die Auffaſſung auch

*) Gewährsmann und Anreger iſt Zelter, der mit der ganzen plumpen Frechheit eines berliner Philiſters (denen er „unſer Zelter" hieß) von Beethoven geſagt: er gebe ihm den Namen eines Thiers, das man lieber gebraten, als lebendig im Zimmer ſuche.

irregehn kann, wer wollte das leugnen? Aber wo iſt das nicht geſchehn? wie weit gehn die Ausleger der Dichter oft auseinander? hat nicht ein berliner Ausleger als Motiv des Macbeth die eheliche Liebe bezeichnet?

Eigenthümlich hat an der Eroica Beethoven ſelber ſich in eine abweichende Deutung verloren. Schindler erinnert in Bezug auf den zweiten Satz an die von uns S. 256 mitgetheilte Aeußerung, die Beethoven ſiebzehn Jahr nach der Kompoſition bei der Nachricht von Napoleons Tode entfallen ſei, und fährt fort: „Mag man jene Aeußerung für Scherz oder Ernſt nehmen, es liegt immerhin viel Wahrheit darin. Wenn Beethoven ſagte, er habe dem großen Kaiſer zu ſeinem tragiſchen Ende ſchon vor ſiebzehn Jahren die paſſende Muſik komponirt, ſo führte ihn ſeine Phantaſie bei'm Ausmalen jener Kataſtrophe noch weiter. Zeigt z. B. der Mittelſatz in Cdur (Maggiore) nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungsſternes? Weiterhin (in dieſem Mittelſatz) nicht den kräftigſten Entſchluß in der Seele des großen Helden, ſeinem Geſchicke zu widerſtehen? Selbſt in dem folgenden Fugenſatz ſpricht ſich hier an Ort und Stelle ein Kampf mit dem Schickſal aus. Nach dieſem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die ſich auf Augenblicke wieder mit Anſtrengung erheben, bis in der Phraſe *)

die Ergebung ſich ausſpricht, der Held nach und nach hinſinkt, und ſich endlich wie jeder andere Sterbliche — begraben läßt.“ Man erkennt ſogleich, daß Beethovens Auslegung auf Verhältniſſen beruht, die zur Zeit der Kompoſition noch gar nicht vorhanden waren, ihm

*) Es iſt der Anfang vom zweiten Theil des Hauptſatzes.

alſo für die Kompoſition nicht beſtimmend ſein konnten. Er hat ſich das in einer gelegentlichen Aeußerung ſo zurechtgelegt.

Bedenkenswürdiger iſt die Auffaſſung Oulibicheffs, der ſich mit offenbarer Liebe dem Kunſtwerke hingegeben, ſo arg er ſonſt gegen den Künſtler gefrevelt, deſſen Biographie er geſchrieben.

Oulibicheff faßt den erſten Satz der Symphonie mit Lebhaftigkeit auf, ſeine Phantaſie malt das Bild der Schlacht weiter aus, als die Kompoſition gewollt und gekonnt, er ſieht die Garde vor ihrem großen Feldherrn defiliren *), er führt uns in den Schlachtplan deſſelben ein **), er hebt einen glänzenden Moment des dritten Theils hervor, den wir noch nicht betrachtet haben, ſeine Phantaſie findet überall Beſchäftigung und für Alles blendende Bilder und ſchimmernde Farben. Nur Eins hat dem geiſtreichen Manne gefehlt: Treue für den Gegenſtand und, wie ſich ſpäter zeigen wird, Ehrfurcht für den von ihm ſelber ſo hochgeſtellten Künſtler. Die Treue hätte ſich darin zu erweiſen gehabt, daß er mehr das Kunſtwerk, als ſein eignes Wiſſen vom Gegenſtande deſſelben und ſeine vorgefaßten Anſichten befragt haben würde. Dies hat ihm nicht beliebt — und ſo kommt er auf wunderbare Zweifel und Hypotheſen, in denen ihm Fétis als Stütze dient. Es iſt eine Verirrung Oulibicheffs, aber die Verirrung eines geiſtreichen Mannes. Eine ſolche iſt oft betrachtenswürdiger, als der gerade aber enge Gedanke

*) Puis, le grand capitaine voit défiler sa garde, marchant sur les trois divisions de la mesure, à pas égaux dans les violons et accentuant le rhythme d'une noire pointée dans les bassons et les flûtes. Quelle prestance et quelle tenue! Une troupe magnifique, n'est-il pas vrai, une troupe, dont les moindres goujats sont des héros et qui n'a qu'à regarder l'ennemi dans les yeux pour le réduire en poudre.

**) Après avoir fait le dénombrement de ses forces, récapitulé ses moyens d'attaque et de défense, le héros, dans la seconde partie, va les combiner suivant les exigences de ses plans gigantesques et les appeler mentalement à l'action; une action, dont les résultat sont prévus et infaillibles, car lui-même, l'homme du destin, se charge de tout diriger.

der Mittelmäßigkeit; die hier zu beſprechende wird neues Licht auf den Gegenſtand und ſeine Geſchichte werfen.

Oulibicheff bleibt dabei ſtehn, daß das Werk beſtimmt geweſen ſei, Bonaparte gewidmet zu werden, daß es ihn habe verherrlichen ſollen, und kann damit die Einflechtung des Trauermarſches*) nicht vereinen. Sollte er die Manen ſo vieler auf den Schlachtfeldern Gebliebner tröſten? aber verſchwanden ſie nicht im Ruhme der Ueberlebenden, und war dieſer Berg von Kanonenfleiſch**) — beiläufig ein napoleoniſcher, kein beethovenſcher Gedanke — nicht gerade das Fußgeſtell des Helden?

Dann wirft er eine zweite Frage***) auf, die ihm noch ernſthafter ſcheint. In einem Werke von ſolcher Wichtigkeit, das ihm zwei Jahre der Arbeit gekoſtet, hätte Beethoven ohne Zweifel mehr als jemals, — mehr als jemals? wann wäre von ihm oder einem andern Muſiker vor der Heldenſymphonie dergleichen unternommen worden? — ſuchen müſſen, ſeine Aufgabe zu erfüllen, †) indem er die dichteriſche Idee, das Heldenthum perſonifizirt in Napoleon Bonaparte triumphiren ließ; dieſer Triumph aber hätte ſich nicht anders als im Finale vollführen laſſen, denn in der Muſik wie überall ſei das Ende die Krone des Ganzen.

Nun findet er aber nach ſeiner Verſicherung nichts weniger

---

*) . . . pourquoi une marche funèbre encadrée dans l'hommage que Beethoven voulut rendre à un homme, que le monde ne savait que trop vivant.

**) . . . les cadavres des dits braves, entassés en une montagne de chair à canon n'avaient-ils pas justement servi de piédestal au héros.

***) Er ſagt objection.

†) . . . „Beethoven mußte ohne Zweifel mehr wie jemals ſein Programm zu rechtfertigen ſuchen, indem er die dichteriſche Idee triumphiren ließ, und dieſe war keine andre, als das in Napoleon Bonaparte perſonifizirte Heldenthum.“ — Dies, wir haben es ſchon S. 270 bemerkt, war bereits im erſten Satze, und im höchſten Aufſchwung im Schluſſe deſſelben geſchehn. Es wär' unbichteriſch geweſen, daſſelbe noch einmal, gleichviel mit welcher Ausführung, zu bringen.

heroiſch, als das Finale der heroiſchen Symphonie. „Berlioz*) (fügt er zu) ſieht darin Thränen und zwar ſehr viel Thränen; das wär' alſo die Fortſetzung des Trauermarſches, die traurige Kehrſeite der zu Ehren des großen Mannes geprägten Medaille, nicht ſein glänzend Bild."

Mit dieſen Bedenken hält er den Zorn Beethovens (S. 256) bei der Nachricht, daß Bonaparte ſich zum Kaiſer gemacht, hält er die Aenderung des Titels der Symphonie zuſammen und wirft die Frage auf: ob es nicht natürlich ſei, anzunehmen, daß jene Aenderung noch andre in der Kompoſition und ihrer Geſtaltung (les formes mêmes de la symphonie) nach ſich gezogen habe? So wär' es begreiflich, daß ein Trauermarſch, unverträglich mit der einem Lebenden zu erweiſenden Huldigung, ſich wohl anwendbar in einem Werke gefunden hätte, beſtimmt, das Andenken eines Todten zu feiern, — und todt ſei Napoleon für Beethoven geweſen vom Augenblick ſeiner Thronbeſteigung an. —

Aber nun das Finale? das triumphirende Finale? — das war

*) Berlioz geht nämlich bei ſeiner Analyſe der Symphonie, wie Oulibicheff bemerkt, von einer falſchen Vorausſetzung aus. Er überſetzt die Aufſchrift „per festeggiare il sovvenire di un grand 'uomo" mit „pour célébrer l'anniversaire de la mort d'un grand homme," erblickt alſo, wahrſcheinlich durch die götzendieneriſche Stellung der Franzoſen Napoleon gegenüber bewogen, in der Symphonie nichts anders, als eine Todtenfeier deſſelben. On voit, ſagt er, qu'il ne s'agit point ici de batailles, ni de marches triomphales, mais bien de pensées graves et profondes, de mélancoliques souvenirs, de cérémonies imposantes par leur grandeur et leur tristesse (alles ganz franzöſiſch und ganz theatraliſch und gar nicht beethoveniſch und gar nicht deutſch) en un mot, de l'oraison funèbre d'un héros. Einmal auf dieſem ganz willkührlich genommenen Standpunkte iſt es — Oulibicheff ſagt extraordinaire, wir ſagen, nicht ſonderlich zu verwundern — und laſſen Oulibicheff das Wort: que dans ce scherzo si vif et si gai, d'un bout à l'autre, d'un rhythme si chaleureux et si briosc, M. Berlioz ait cru reconnaitre „des jeux funèbres, à chaque instant interrompus et assombris par des pensées de deuil; des jeux enfin, comme ceux, que les guerriers de l'Iliade célébraient autour les tombeaux de leurs chefs!"

auch ſchon gefunden. Denn was leſen wir in Fétis Biographie universelle des musiciens? —

„Man ſagt (ſo ſtellt Oulibicheff dar), daß der zweite Satz dieſes Werkes" (der heroiſchen Symphonie, — wohl zu merken: der zweite Satz!) „ſchon vollendet und kein andrer war, als der koloſſale Wurf des letzten Satzes der Cmoll-Symphonie, als eines Tages ein Freund in Beethovens Zimmer trat und, die Zeitung in der Hand, ihm ankündigte, der erſte Conſul habe ſich zum Kaiſer ernennen laſſen. Da änderte ſich Beethovens Ideengang, an die Stelle des heldenthümlichen Satzes ſtellte er den Marſch, der jetzt den zweiten Satz der Symphonie bildet." *)

Das, meint Oulibicheff, begreife ſich ganz gut. Warum aber hätte dem Trauermarſche nicht jener triumphirende Satz folgen können, der aus dieſem Werke die glänzendſte und ruhmvollſte aller beethovenſchen Symphonien gemacht haben würde? Aus dem einfachen Grunde, antwortet er ſelber, weil man nicht Todte feiert, wie Lebende, nicht Erinnerung wie Gegenwart, und weil nach dem Trauermarſch der donnernde Zuruf (l'acclamation foudroyante, das Finale der Cmoll-Symphonie), der uns vor den Mann des Schickſals und ſeine hundert Siege geſtellt, widerſinnig ſei. Wie ſchade demungeachtet, daß Beethoven ſeinen Plan geändert und in Folge ſeines Republikanismus zwei Sätze geſchieden habe einer gleichzeitigen (?) und gleichartigen Eingebung entſprungen **) und ſo

*) On dit que le second morceau de la symphonie heroique (ſagt Fétis) était achevé et n'était autre, que le colo[illegible] début du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur, qua[illegible]int annoncer à Beethoven, que le premier consul venait de se fai[illegible]mer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'heroique mouvement il substitua la marche funèbre. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de temps après (drei Jahre) naitre (die Aerzte nennen dergleichen eine St....-Geburt) dans la tête de Beethoven le projet de la symphonie en ut mineur.

**) .... nés d'une inspiration simultanée et homogène....

wohl geeignet, mit einander zu leben: das Allegro der heroischen und das Finale der Cmoll-Symphonie.

So viel Kunst kostet es, um die Wahrheit herumzukommen.

Der Thatbestand ist, daß Beethoven die Symphonie vollendet hatte, als Napoleons Thronbesteigung die beabsichtigte Widmung nach Beethovens Sinn unmöglich machte, Beethoven vom Werke selber nichts mehr wissen wollte (es mußte auf dem Fußboden liegen bleiben) und es dann dem Fürsten Lobkowitz überließ. Von einer Aenderung der Komposition weiß weder Ries noch Moritz Lichnowski (den Schindler später gesprochen) noch sonst Jemand ein Wort. Für den offen sich Hingebenden wie für den treuen Forscher hätte sich daher die Frage ganz einfach so gestellt: was sagt, was giebt mir das Werk? was hat also Beethoven damit sagen wollen? diese Frage mußte Satz für Satz das Werk begleiten. Nicht was wir für uns denken und gesagt wissen wollen, sondern was Beethoven gedacht und gewollt und in der Partitur ausgesprochen, das ist Gegenstand der Erörterung. So haben wir uns oben, — gleichviel mit welchen Kräften und welchem Erfolg, aber gewißlich in Treuen, — an die Partitur gehalten und aus ihr gelesen oder gefolgert.

Die Franzosen, — Oulibicheff steht ganz auf französischem Grund und Boden, — machen sich sogleich eine Huldigung, eine Verherrlichung im französischen oder römisch-imperialistischen Styl zu thun, in der der Held und wieder der Held und nichts als er mit Siegsbildern und foudroyanter Acclamation gefeiert werden wird, — sollt' er auch dabei fortwährend gähnen, wie Napoleon bei der Krönung. Sie bemerken gar nicht, wie armselig dieser rednerische Prunk ist, wo sich's um ein Kunstwerk handelt; wie sollt' ihnen Beethovens hoher Sinn klar werden, der (gleichviel wie politisch irrig) in Napoleon nichts als den Helden, im Helden nichts als den Befreier

und Weltbeglücker und Friedenbringer erblickte? Sein Finale*) voll ländlicher Spiele, voll lieblicher Friedſeligkeit, dann aber auch zeugend von jener Energie, die den Völkern Bürge der Erhaltung iſt, die Herzen Aller andachtvoll nach oben emporhebend und doch ganz friſch ſich der brauſenden Lebensluſt überlaſſend: das iſt ein erhabnerer Abſchluß für den ſinnigen und großdenkenden Hörer, als alle foudroyanten Acclamationen, die jemals Dſchingis-Chan und Napoleon und die andern Sabreurs alleſammt in ihren erzenen Ohren vernommen. Das iſt im Sinne des Aeſchylus geſungen, als der die Eumeniden ſang und die Perſer.

Und für das franzöſiſche Prachtſtück haben ſie Märchen erſonnen, und Fétis, der Muſiker, hat ſich das Cdur-Finale für das urſprüngliche Adagio oder Scherzo (zweiten Satz) der Esdur-Symphonie aufbinden laſſen, und Oulibicheff wär' es wohl zufrieden, den erſten Satz in Esdur und den letzten in Cdur zu einer einzigen Symphonie zuſammenzunähn. Oder ſollte transponirt werden, aus Es nach C, oder aus C nach Es? Man muß auf Alles gefaßt ſein, einem franzöſiſchen Muſiker oder connaisseur gegenüber.

Heben wir vorerſt drei Ergebniſſe dieſer Umſchau hervor.

Das erſte iſt: der Schritt Beethovens in das Gebiet des bewußtern Geiſtes ruft ſogleich die Geiſter der Theilnehmenden zu höherm Bewußtſein auf, giebt ihnen einen beſtimmtern Inhalt und

*) Oulibicheff entſchuldigt übrigens Beethoven und ſein Finale ſehr großmüthig. Die Störung ſeiner politiſchen Illuſion, ſagt er, entmuthigte den großen Künſtler; die Begeiſterung verſagte für die neue Arbeit, die er für die alte einlegen ſollte, und er fand nichts Beſſeres, als eine Art muſikaliſcher, nur viel zu großer Kurioſität. Zuletzt ſei ihm doch noch etwas Gutes eingefallen, ein Stück von elegiſcher Melodie. Das Alles ſei ſehr geiſtreich, aber nichts weiter, nichts was zündet, was elektriſirt. — Muß denn aber immer gezündet und elektriſirt werden? Zeigt uns die Natur etwa keine andern Reize, als feuerſpeiende Berge und Kataraften? Leben wir etwa nur in Ausbrüchen der Leidenſchaft? Nur die Hohlheit, die Ausgeleertheit des eignen Lebens treibt dieſe Franzoſen zum ſteten Begehr neuer Aufregung.

damit festere Haltung. Wäre selbst Beethovens Fortschritt ein zweifelhafter, diese Folge desselben ist es nicht.

Das zweite Ergebniß. Vor uns liegen also drei oder vier Auffassungen desselben Idealwerks, alle mehr oder weniger von einander abweichend. Und dennoch: welche Uebereinstimmung in der Auffassung der Grundlinien! — wenn wir allenfalls die durch falsche Voraussetzung förmlich aufgezwungne Auffassung des Scherzo bei Berlioz ausnehmen.*) In dieser Hinsicht ist Wagners Auffassung ein wahrer Prüfstein. Es gefiel Wagner, die positive Bestimmung des Werks zu übersehn; und dennoch findet er allenthalben die Grundbedeutung, so weit seine Abstraktion es gestattet und den Ausdruck derselben nicht beeinträchtigt. Bei Oulibicheff trägt (wie wir besonders weiterhin sehn werden) der Anblick der Wahrheit sogar den Sieg über seine Grundüberzeugung vom Berufe der Tonkunst davon.

Das dritte Ergebniß ist: daß die Abweichungen hauptsächlich aus willkührlichen Voraussetzungen oder eben so willkührlichem Abwenden von den positiv, urkundlich gegebnen entspringen. Es leuchtet ein, daß sie dann nicht gegen das Werk oder die Möglichkeit seines idealen Inhalts zeugen, sondern nur vor jeder Willkühr warnen, wäre sie noch so gut gemeint. Wenn Lenz in seinen trois styles in Bezug auf das Finale des Quintetts Op. 29 ausruft: „Ich habe zwanzig Ideen gehabt, um den Sinn desselben wiederzugeben und finde sie alle zu mittelmäßig, um dem Publikum vorgelegt zu werden," so ist das nur ein naives Geständniß, daß er etwas gesucht (nämlich irgend ein schönes Wort oder Gleichniß,

*) Berlioz Schrift ist uns übrigens nicht bekannt, unsere Mittheilungen fußen auf Oulibicheff. Angenehm überraschend war uns das oft so nahe Zusammentreffen unsrer Anschauung mit der seinigen. Von einer Beeinflussung der einen durch die andre kann dabei erweislich nicht die Rede sein; wir haben in gleichem Sinne schon 1828 im Maigruß und 1824 in der berliner allg. mus. Zeitung über Beethovens Werke gesprochen — und Oulibicheff hat das schwerlich gelesen.

wofür er — und ſo viel andre Dilettanten! unglaubliche Vorliebe haben und womit ſie Schwächere zu unglaublichen Verirrungen und Verwirrungen verleiten), was er im Werke nicht gefunden, oder was im Werke nicht enthalten. Und das letztere war der Fall. Er ſuchte nach einer vorausgeſetzten Idee des Werks, und das Werk hat keine, ſondern gehört der erſten Stufe der Tonwerke (S. 275) an, wie weit es auch da hervorragt.

Die Zukunft vor dem Richterſtuhl der Vergangenheit.

Diesmal war es die Sinfonia eroica, die vor den Richterſtuhl treten ſollte; „ſie iſt die erſte nicht!“ ſagt Mephiſtopheles zum verzweifelnden Fauſt.

Es iſt naturgemäß, daß das Neue dem Alten unbequem gegenübertritt; die ſpreſſenden Knospen geben den vertrockneten Blättern den letzten Stoß zum Fall. Im Naturverlauf' iſt dieſer Hergang ein ſo einfacher, daß er in ſeiner Unvermeidlichkeit und Erſprießlichkeit leicht und allgemein erkannt wird.

Nicht ſo im Leben des Geiſtes. Wenn der neue Gedanke dem alten, bisher ſeine Sphäre füllenden und beherrſchenden gegenübertritt, ſo hat dieſer noch keineswegs ſeinen Beruf erfüllt und ſeine Lebenskraft aufgezehrt; er lebt vielmehr bei der Breite menſchlichen Daſeins in Tauſenden und aber Tauſenden von Individuen und in tauſend Verhältniſſen fort, wirkt in ihrem Sinn' und nach ihrem Bedürfniſſe weiter, iſt alſo nicht blos bisher berechtigt geweſen, ſondern auch noch, ja vielleicht für immer berechtigt. Nur daß neben ihm das Bedürfniß des Fortſchritts ſich regt und gegen ihn heantreibt und Anfangs in Einzelnen, dann in immer Mehrern ſich

gegenüber dem Alten geltend zu machen ſtrebt. Dieſes Bedürfniß iſt aber keine von Außen irgendwoher eindringende Gewalt; es iſt der Trieb des Gedankens, der bisher in Einſeitigkeit geherrſcht hatte, nach der andern Seite, nach allen Seiten ſeine Konſequenzen zu ziehn und durchzuleben. Das iſt es, was dem Kampf der Ideen und Prinzipien ſeine giftige Schärfe einflößt; man fühlt auf beiden Seiten Blutsverwandtſchaft, und iſt verwirrt und gereizt zugleich, gegen ſein eigen Fleiſch und Blut zu kämpfen.

Dieſer unheimliche, nimmer geſtillte Prozeß des Geiſtes iſt ſeine Geſchichte. Jede Idee wird auf dem Gipfel ihrer Herrſchaft ein König Lear, der in ſeinen Kindern dieſelben Gewalten aufwachſen und ſich endlich gegen ihn auflehnen ſieht, die ſeine Kraft und Herrſchaft gebildet hatten. Wir haben S. 275 verſucht, den Naturprozeß des Geiſtes an drei Stufen der muſikaliſchen Entwickelung zu verfolgen und es mußte ſich zeigen, daß der Fortſchritt zur folgenden Stufe das Recht der vorherigen nicht aufhob; das Tonſpiel blieb und bleibt berechtigt neben der die Bewegungen des Gemüths abſpiegelnden; die Seelenſprache behält ihr Recht an unſer Herz neben den idealen Richtungen, die zuerſt in der Heldenſymphonie ſelbſtändig hervorgetreten waren.

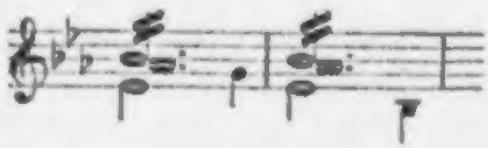
Die Berechtigung iſt auf beiden Seiten; nicht ſo die Fähigkeit, die Berechtigung des andern Theils anzuerkennen. Von dem höhern Standpunkt überſchaut man die niedern Stufen, nicht aber umgekehrt von dieſen jenen; auch iſt es leichter, den überſchrittenen Standpunkt mit Billigkeit zu ſchätzen, denn man hat ihn ſelbſt durchlebt, als den Fortſchritt zu begreifen, wofern man ſich nicht ſogleich ihm anzuſchließen vermag.

Beethoven hatte das ſchon erfahren. Unbeſchadet kleiner Neckereien über muſikaliſche Malerei konnte er leicht gegen Haydns Verdienſte (S. 280) gerecht ſein, während der gewiß gutmüthige Haydn nicht im Stande geweſen war, dem erſten Ruck zum Fortſchritt in Beethovens Cmoll-Trio (S. 23) zu folgen. Man muß

ſich das gegenwärtig halten, um den Widerſpruch, kommt er auch ungeberdig und ſtarrköpfig heran, mit Gelaſſenheit zu tragen.

Nun war alſo der große Schritt geſchehn. Wie wurd' er aufgenommen?

Vor allen Dingen wurd' er nicht erkannt; man fühlte ſich im alten Gange, und was gegen die Gewohnheit deſſelben anſtieß, hielt man für einen bloßen Anſtoß, — aus Verſehn, aus Ungeſchick, aus Tücke, wer weiß? Beethovens eigner Schüler, Ries, rief in der Probe bei jenem berühmten Horn-Eintritte:



„Das klingt ja ganz infam!" — er dachte, das Horn hätte falſch eingeſetzt, — und hätte beinah vom Meiſter eine Ohrfeige davon getragen. Viel ſpäter noch (in ſeinen und Wegelers biographiſchen Notizen über Beethoven 1838) ſagt er von derſelben Stelle: „In dem nämlichen Allegro iſt eine böſe Laune Beethovens für das Horn," — ſieht den Satz alſo für eine Grille an.

Wie die wiener Kritik das Werk aufnahm, leſen wir in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, in einem Bericht aus Wien, der von der Symphonie ſagt: „Iſt eigentlich eine ſehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantaſie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten ſchönen Stellen, ſehr oft aber ſcheint ſie ſich in's Regelloſe zu verlieren. Des Grellen und Bizarren iſt zu viel, wodurch die Ueberſicht erſchwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die Eberliſche Symphonie gefiel wieder außerordentlich." Man ſieht, daß dem Berichterſtatter nicht gerade guter Wille gefehlt hat; aber die Ueberſicht iſt ihm ſchwer geworden und die eigentliche Intention des Werks ganz verborgen geblieben. Was ihm auffällt, erklärt er für grell, bizarr, regellos, ohne zu fragen, ob nicht ein beſondrer Beweggrund dafür vorhanden geweſen. Wohl wird ihm erſt bei

der Eberlſchen Symphonie. Wie die ſich ſo glücklich herzufindet, um die beethovenſche in das rechte Licht zu ſtellen! wer weiß jetzt noch etwas von Eberl und ſeiner Symphonie?

Welches iſt aber der eigentliche Sitz des Irrthums in all' dieſen Bemerkungen? Kein andrer, als der, daß das neue Werk nach Zwecken und Grundſätzen beurtheilt wird, die nicht die ſeinigen waren. Die Fragen für den Beurtheiler ſind folgende:

Welche Beſtimmung hat dieſes Werk?

Was iſt von dieſer Beſtimmung zu urtheilen?

Wie iſt ihr nachgeſtrebt worden?

alſo erſt die Erörterung des Zwecks, dann der Mittel. Wie will man dieſe ohne jenen beurtheilen, oder gar, wenn man ihnen fälſchlich einen fremden Zweck unterſchiebt?

Jene Kritik fragte nicht nach Beethovens Ziel und Zweck. Sie hielt, unbewußt, daß ein andrer Standpunkt geſetzt werden, an dem des Tonſpiels und allenfalls der ſubjektiven Gefühlsmuſik (S. 276) feſt. Das Tonſpiel lebt aber vornehmlich im anmuthigen Wechſel der Formen, in dem es den Sinn umſchmeichelnd bald reizt, bald labt, den halbbewußten, halbſchlummernden Geiſt bald anregt, bald wieder löſet; den ſelig Spielenden

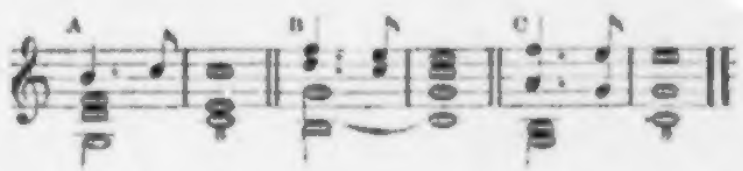
Iſt das Daſein ſo gelind
..... Doch von ſchroffen Erdewegen
Glückliche! habt ihr keine Spur;

und die Sphäre ſubjektiven Gefühls iſt auch in den ſtillern und ſanftern Regionen begnügt, — wiewohl ſchon der liebenswürdige Mozart und der tiefſinnige Bach jener Kritik und der Aeſthetik des Geſchmacks und des Schönen gar manchen Anſtoß gegeben haben. Da konnt' es denn nicht fehlen, daß das Aergerniß bei Beethoven groß war — und noch jetzt ſich fühlbar macht.

Vor Allem findet Ries ſeinen Nachfolger (wenn Oulibicheff treu berichtet) in Berlioz, der über die berühmte Hornſtelle ſagt: „Die erſten und zweiten Geigen allein halten im Tremolo h und

as, den unvollſtändigen Septimenakkord b—d—f—as; da tritt verwegen ein Horn, das ſich zu irren und zwei Takte zu früh zu kommen ſcheint, mit dem Anfang des Hauptſatzes ein, der ausſchließlich auf dem Akkorde es—g—b beruht. Man begreift, welchen befremdlichen Eindruck dieſe Melodie des toniſchen Akkordes (es—g—b) gegen die diſſonirenden Töne (b—as) des Dominantakkordes machen muß. — Nur Lenz hat hier wohl verſtanden („es iſt irgend ein entferntes Echo vom Motiv des Allegro, das da verloren in gurgite vasto ſchwebt") wenn auch das Horn nicht gerade ein Echo iſt, ſondern auf dem weiten Schlachtfelde, das Beethoven vor Augen hat, ein ganz aus verlorner Ferne fremd herübergewehter Ruf, der gar nicht in den gegenwärtigen Augenblick gehört, ſondern den nächſten, — die Rückkehr des Heldengedanken, nachdem der Kampf ganz erloſchen ſchien, — vorbedeutet und verkündet.

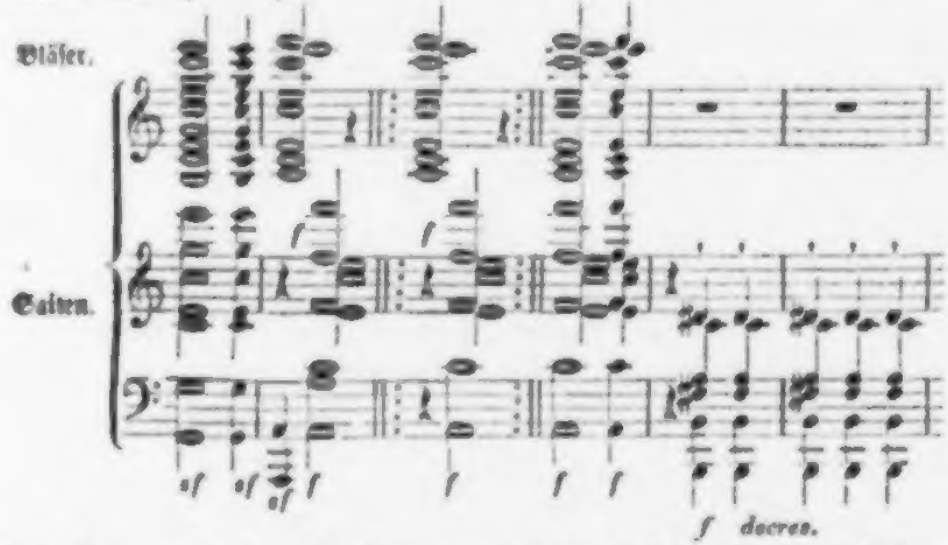
Den Männern von Fach iſt übrigens das beethovenſche Wagniß nicht ganz neu; ſie wiſſen, daß bei der Antizipation ein Ton (hier bei A das c)



aus einem künftigen Akkord herausgenommen und in einen Akkord hineingeſchoben wird, zu dem er gar nicht gehört; ja ſie würden ſich folgerichtig auch doppelte Herausnahmen, wie bei B und C gefallen laſſen müſſen, wiewohl die natürlich doppelt ſchroff auftreten, weil ſie zwei Widerſprüche gegen den herrſchenden Akkord bringen. Nun: Beethoven führt auch nur zwei widerſprechende Töne, es—g gegen b—as, ein. Sein Widerſpruch iſt nur entſchieden; denn es tritt ganz klar und unverkennbar ein voller Akkord in einen andern. Aber es iſt nicht, wie Lenz (von Beethovens Originalität entzückt)

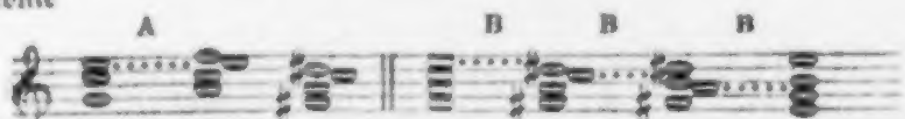
ſich ausdrückt, „das Lächeln der Chimäre", ſondern die Macht des epiſchen Gedankens, den man hier zu erkennen hat.

Etwas Aehnliches findet Oulibicheff in der Partitur S. 36 Takt 4 bis 7, — hier



Takt 2 bis 5. Und wir könnten auch ein Scheitlein zum Scheiterhaufen tragen, wenn wir die Akkorde S. 262 brächten. Oulibicheff erblickt da auch zwei ineinandergelegte Akkorde ..... „Vier Takte, wo die Flöten das hohe e gegen das hohe f ſetzen, während die Saiten in der Tiefe den Akkord von c—e anſchlagen, was die Häufung zweier Tonarten (tonalités) zur Folge hat, der von A moll und F dur. Man kennt wohl den großen Septimenakkord f—a—c—e; aber dies hier iſt nur ein Scheinakkord, eine verlängerte Diſſonanz, die als ſolche einer nothwendigen Bewegung unterworfen iſt und mit Beethovens Doppelakkord, der weder vorbereitet noch aufgelöſt wird, nichts gemein hat.

Vor allen Dingen iſt die grammatiſche Analyſe falſch, die Harmonie



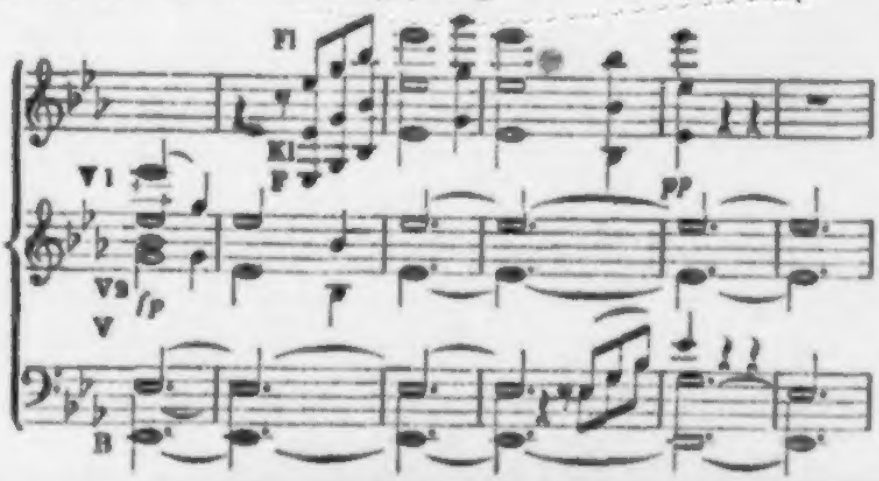
zeigt ſich bei A vorbereitet und bei B Schritt für Schritt aufgelöſt; Oulibicheff iſt das nur nicht gewahr worden, weil die Tonlage und

die Stellung der Inſtrumente, namentlich der Flöten auf f—e zu ſcharf in ſeine Beobachtung hineingriff. Aber es handelt ſich nicht um ſeine oder eine andre Analyſe; man geſteht ihm das Zerreißende des Widereinanderklangs zu, — irgend einmal muß der Aufſchrei der Schlachtenwuth ſich Luft machen. Ganz richtig ſagt Berlioz von einer ähnlichen Stelle: man kann bei dieſem Gemälde unbezähmbarer Wuth eine Bewegung des Entſetzens nicht unterdrücken. Es iſt die Stimme der Verzweiflung, faſt der Raſerei. Ja, Oulibicheff ſelber vernimmt da das Röcheln des Todes, mit jener „zu wahren Wahrheit" ausgedrückt (hat er niemals den Beſeſſenen auf Raphaels Transfiguration geſehn, oder Lear und Othello und Shylok und Aeſchylus und Dante geleſen?) die auf dem Gebiete der Kunſt Lüge wird.

Da haben wir die ganze Aeſthetik des guten Geſchmacks, auf dem kuruliſchen Großvaterſtuhl!

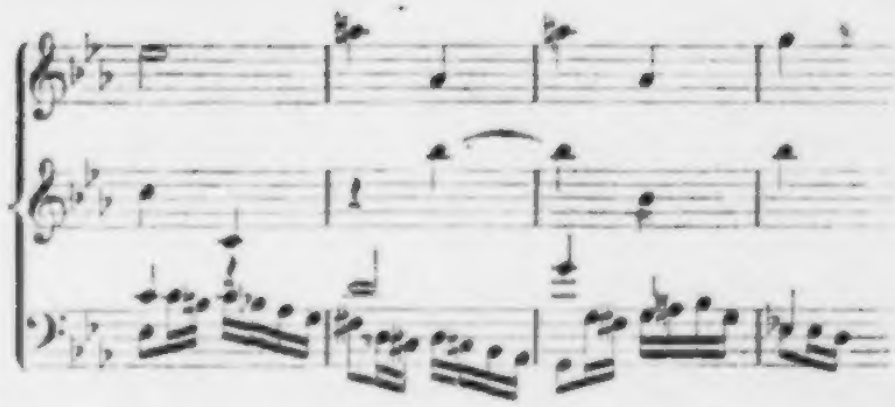
Sogar ein harmloſer Modulationsruck wird verdächtigt," — als wenn in der Schlacht Alles im Schritt ginge.

Im dritten Theile nämlich, wo der Sieg ſchon geſichert und Alles von herriſchem Muth und Freudigkeit erfüllt, Lächeln und Schmeicheln auf allen Lippen iſt, bringt ein Anhang (derſelbe, der die Wiederholung des erſten und den Eintritt des zweiten Theils motivirt) den leitenden Gedanken, das Heldenwort, ganz ruhig, athemſchöpfend, aber mit Aufſchwung

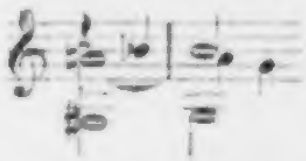


in Erinnerung. Dann wiederholt ihn das Orchester mit einem mächtigen Ruck ohne weitere Vermittelung auf Des und läßt das wieder in dem Einklange des verhallen, und schlägt mit höchster Kraft noch einmal in C damit durch, eben so unvermittelt, — das Wort soll gelten! und es hat gesiegt! und es soll siegen und herrschen! wie natürlich und verständlich hätte das Oulibicheff sein müssen, dem die Schlacht vor Augen stand! Ja, er hat es verstanden, ... wenn nur die Grammatik nicht wäre (Dilettanten legen sie gern zur Schau, wie Lenz, der die Form und die Technik auf das Aeußerste verachtet, dann wieder peinlich bemüht ist um die Form, namentlich um eine chinäriſche Allegrettoform) und das Ohr, das heißt der Geschmack! Bei ihm geht Beethoven unmittelbar von Es nach Des, von Des nach C, ohne sich im Mindesten um die offenbaren Oktaven und verdeckten Oktaven (O!! — es ist nicht einmal wahr) zu kümmern, die es da setzt. Das ist nicht sehr angenehm für das Ohr, ich gesteh' es; aber hier kommt die poetische Idee der musikalischen zu Gute, oder vielmehr, sie tritt an ihre Stelle." Die sogenannte poetische Idee gleichsam Aushelfer in der musikalischen Noth! so verkehrt sich ihm das natürliche Verhältniß, daß die Idee die Mittel ihrer Verwirklichung bedingt. Weiterhin setzt er zu: „das ist seltsam, aber es ist frappant ..... Aus diesem Beispiel und tausend andern können wir die merkenswerthe und doch zu wenig bemerkte Lehre ziehen, daß an sich mangelhafte Sachen durch den Zutritt einer poetischen Idee oder einer bestimmten Aufgabe sich in relative Schönheiten verwandeln können."

Und nun zum letztenmal Oulibicheff; wir hätten nicht nöthig, ihn so oft anzuführen, wenn nicht dieselbe Grundansicht die Mehrzahl der Kunstgenossen und Kunstphilosophen noch immer gefangen hielte. Hier gilt es nicht einmal zunächst ihm, sondern einem Bekenntnisse. Der letzte Satz, den Oulibicheff herausgreift, ist dieses Bruchstück —



aus dem Finale, das „staunenerregend auf dem Papiere" befunden wird (wieder ist die harmonische Grundlage, Vorausnahme und Verhalt,



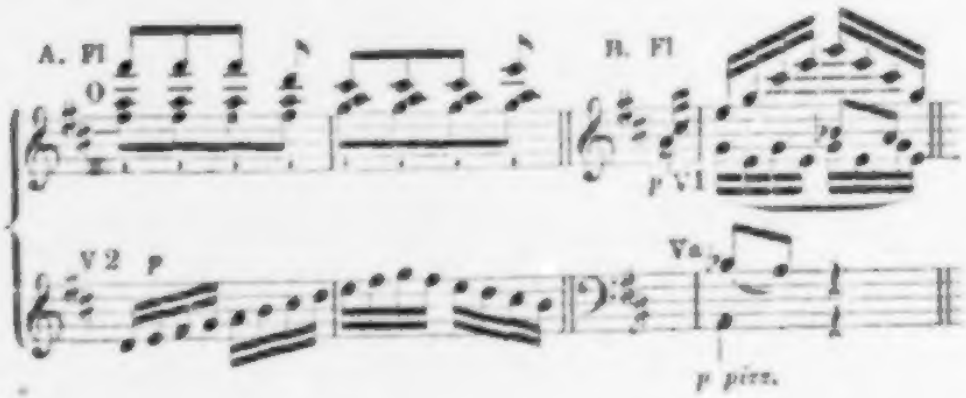
ganz einfach, und das Einschneidende liegt wieder nur in der Weise der Darstellung), in der Ausführung aber so schnell vorübergeht, daß das Ohr kaum Anstoß nimmt oder die Schuld den Ausübenden beimißt.

Nicht um dergleichen, es ist schon oben gesagt, handelt sich's; die Frage ist überall: welches ist der Sinn und Zweck des Satzes.

Das beethovensche Finale ist uns als Bild des Friedens erschienen, der endlich Ziel alles Kriegs sein muß. Das Glück des Volks — oder, in Beethovens Sinne, der Menschheit — ergeht sich in friedlich-ländlichen Spielen, die Kämpfer sind zum Heerde zurückgekehrt. Aber die Energie, die allein den Frieden verbürgt, indem sie stets kampfbereit ist, entschlummert nicht. Sie läßt sich vielfach spüren, tritt aber in ganz besondrer Weise in einem S. 176 der Partitur in C moll anhebenden Abschnitte der Komposition hervor. Hier setzt, umspielt von andern Stimmen, die erste Violin das Thema des Finale als Fugenthema ein, die zweite Violin antwortet, Bratsche und Bässe vollenden die Durchführung, es entspinnt sich

eine Erörterung über das Thema, zu der ſich immer mehr Stimmen herzudrängen; die Ereiferung wächſt bis zu jenem — man möchte ſagen: zänkiſchen Satze, um ſich dann unter dem bangen Zureden der Violin und den Schmeicheltönen der Flöte wieder dem kindlichen Spiel und der Freude zuzuwenden.

Fragt man uns aber nach der Nothwendigkeit dieſes Zugs und hundert andrer Einzelheiten, ſo antworten wir getroſt: daß wir keineswegs jeden Zug eines idealen Kunſtwerks in nothwendiger Folgerung aus der Idee des Ganzen, oder in beſtimmter Bedeutſamkeit für dieſelbe nachzuweiſen vermögen, weil — dieſe abſolute Nothwendigkeit, dieſe durch alles Einzelne gehende Bedeutſamkeit in keinem Kunſtwerke vorhanden iſt, weil ſie ſogar dem Grundkarakter der Kunſt, jener Spielſeligkeit zuwider ſein würde, der Beethoven vor Vielen ſich gern überläßt (z. B. gleich bei dieſer Gelegenheit dem reizenden Getändel mit dem Thema bei A



und dem kindsfrohen Spiel der Flöte), wie er denn durch alle hohen Stunden und bittern Leiden hindurch ſtets der kindliche, nur gar zu gern frohe Menſch geblieben iſt.

Zuletzt bleibt, mit Mozart zu reden, Muſik doch immer Muſik. Wir rufen ſie zum Ausdruck unſrer Idee herauf; da kommt ſie, aber ein eigen Weſen, das ſein eigen Leben und ſein unverzeblich Recht hat. Den Malern gehts auch nicht anders; den Heiligen, die Himmelskönigin wollen ſie maien, die Idee des Heiligen, der Gottes-

mutter ſichtbar werden laſſen; alsbald fodert jedes unnütze Glied und Gewand und Hintergrund ſein Recht des Dabeiſeins, und Niemand darf ſie nach ihrer Bedeutung fragen;

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.

Rück- und Umschau.

Blicken wir von der Höhe, die Beethovens Leben jetzt erreicht hat vor weiterm Fortschritte zurück auf das bisher Erreichte.

Eine große Reihe von Werken ist bis zu der Heldensymphonie aufgestellt, größer, als sie der Zahl nach erscheint, durch den Umfang der einzelnen Werke, bedeutsamer durch die Vertiefung, von der die Mehrzahl Zeugniß giebt.

Im Felde der Instrumentalmusik sehn wir Beethoven für jede Tendenz derselben thätig.

Das Tonspiel erscheint vorherrschend in den drei ersten Konzerten. Gesellen wir ihnen ein Werk gleicher Richtung,

Grand Concerto concertant pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 56,

zu, das im September 1807 erschienen war und die drei konzertirenden Instrumente auf das lebhafteste und glänzendste neben einander beschäftigt. Gleiche Richtung zeigt sich im Quintett Op. 16 und in den Sonaten Op. 54 und 53. Wir fügen ihnen die

Sonate pour Piano et Cor, Op. 17

zu, aus dem Jahr 1800. Sie hat eine kleine Geschichte. Ein Leibeigener der Esterhazy, Namens Stich, war entflohn, hatte sein

Talent für das Waldhorn ausgebildet und kehrte nun unter dem Namen Punto (Stich) mit einem großen Virtuosenruf aus Italien zurück, um in Wien Freilassung und Glück zu suchen. Es kam darauf an, ihn für diesen Zweck bei einem Konzerte zu unterstützen. Beethoven, bereits in hohem Ansehn, schrieb für Punto den Tag vor dem Konzerte die Sonate und führte sie selbst mit ihm aus. Der Erfolg war, wie sich erwarten ließ.

Auch ein anderes Werk, die

Trois Sonates pour Piano et Violon, Op. 30

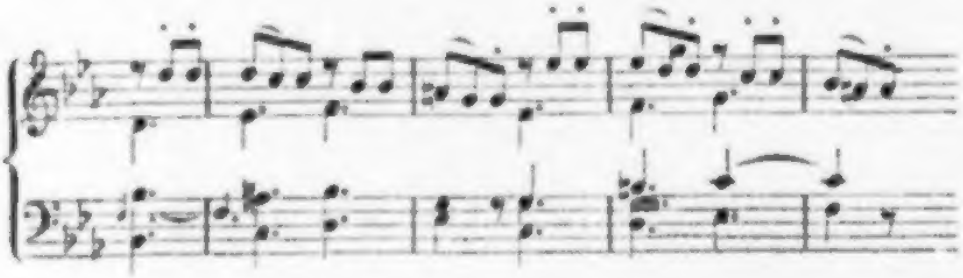
aus dem Jahr 1802 oder 1803, voll Reiz und Innigkeit, mögen hier wenigstens Erwähnung finden, da nicht auf Alles näher eingegangen werden kann.

Tonspiel und Stimmung können nicht von einander bleiben; man kann sich mit diesen wunderlichen Elfen, die auf den Saiten schwingen (die Indier zählten ihrer 16000 unter dem Namen Gopi) nicht einlassen, ohne daß sie sich unvermerkt durch das Ohr in die Seele schleichen und die stimmen, man weiß nicht wozu, und umstimmen, man weiß nicht, wie. Die Natur spottet aller Gränzlinien. Daher haben wir Beethoven schon bei Werken beobachtet, in denen Tonspiel und Stimmung nebeneinander walten, — so im Septuor, in den Quartetten Op. 18, in der Mehrzahl der bisher betrachteten Trios und Sonaten. Den letzteren fügen wir jetzt die

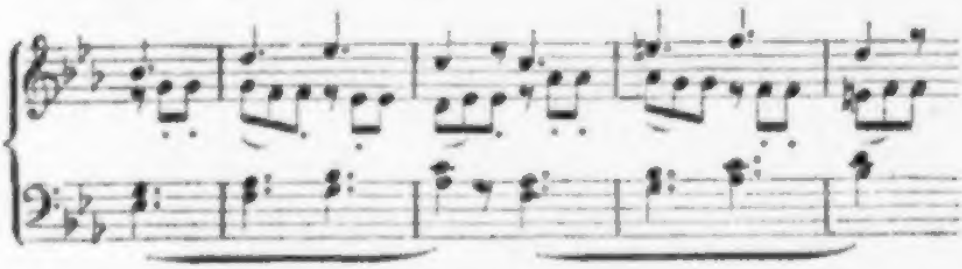
Sonate pour Piano, Op. 7

aus dem Jahr 1805 zu, eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen. Ein glänzendes, lebhaft angeregtes Spiel füllt fast den ganzen ersten Satz; es zieht sich aus dem flüssigen und dabei doch kräftig rhythmisirten Hauptsatz in den Seitensatz, oder vielmehr den ersten Satz der Seitenpartie, läßt hier als zweiten Seitensatz einem jener stillbefriedeten, einfältig zum Herzen dringenden Gesänge

Raum, die — wahre Lieder ohne Worte, ohne den parfümirten Ausdruck — gleichsam das Wort auf den Lippen tragen,



und ihre Beredtſamkeit überallhin



geltend machen, — und breitet ſich wieder vorwaltend aus. Das Largo con gran espressione iſt eines dieſer beſchaulichen, tiefſinnenden und erhabenen Adagios, weit hinausgehoben über jeden Affekt, wie nur Beethoven ſie geſchrieben. Das Scherzo (hier blos Allegro überſchrieben) bittet faſt ab, — ſo hoch iſt das Largo über den Lebenskreis des erſten Satzes emporgeſchwebt, — und wendet ſich (im Trio, blos mit Minore bezeichnet) jenem innerlichen, unruhvollen, grübelhaften Brüten zu, für das die Franzoſen das ſchöne Wort ruminer vor uns voraus haben. Indeß, die erſte Friſche kehrt nicht wieder, ein weichzerfloſſen Rondo ſchließt das Ganze.

Ganz einer einigen edeln Stimmung hingegeben, fanden wir

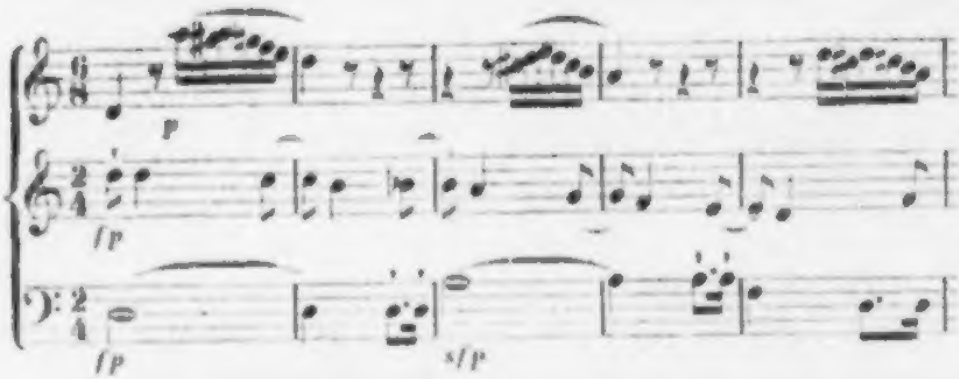
Beethoven in der Sonate Op. 28. Sie ist eins von jenen Kunstwerken, in denen ein geheimer Sinn zu weben scheint, ohne daß man im Stande wär', ihn bestimmter nachzuweisen. Muß — kann denn auch Alles bewiesen werden? weiß denn der Künstler selber, aus welcher Fiber seines Herzens, aus welcher längst versunkenen Erinnerung ihm ganz unverhergesehn und ungewollt Stimmungen, Vorstellungen emportauchen und Lebensgestalt gewinnen? Ein väterlicher Sinn scheint im ersten Satze dieses wunderbar tiefen Tongedichts zu walten, ein in Erfahrungen des Herzens und hohen Anschauungen ruhig gewordner, aber ganz der edelsten selbstlosen Liebe des Aeltern zum schüchternen jugendlichen Wesen warm erhaltner, der Aufwallung, ja dem zürnenden Durchgreifen noch ganz fähiger Karakter, der den Schatz seines Denkens und Schauens so gern in das Ohr und Gemüth des kindlich Aufhorchenden — du selber, am Klaviere, sei es! — gießt. Der zweite Satz erzählt ganz balladenhaft altverklungne Sagen, alterthümlich und dann wieder von frischen Lebensklängen, wie von Hifthörnern und Hoboen und der anmuthig schmiegsamen Schmeichelei der Geige oder Klarinette durchweht und umspielt. Im Scherzo taucht das junge Leben zum erstenmale mit Lustlauten, fast jauchzend und übermüthig aus seinem Schweigen auf und wiegt sich (im Trio) in leichtsinnig Vergessen. Gern wird ihm (im Rondo-Finale) der scherzende Frohsinn seiner Jahre gegönnt. Das Alles ist, wie gesagt, nicht zu beweisen; wer es nicht herausfühlt, glaubt's nicht.

Bestimmter ist die Haltung des Dichters in Schöpfungen, deren Inhalt als psychologische Situation, als Entwickelung eines fortschreitenden Gemüthzustandes bezeichnet sein will, wie die Cismoll-Sonate Op. 27. Von hier aus war nur noch ein Schritt zu thun, zu objektiver Lebensauffassung; der geschah in der Heldensymphonie.

Haben wir den Inhalt des beethovenschen Bildens mannigfaltiger und besonders bestimmter gefunden, als den der frühern In-

ſtrumentalkomponiſten: ſo deutet ſchon das darauf hin, daß er reicherer und ausgebildeterer Mittel und Formen des Ausdrucks bedurft hat. Und ſo iſt es. Seine Melodie wird umfangreicher, ſie ſchwingt ſich höher empor und taucht entſchloſſener in die Tiefe, als die Art früherer Kantilene war; dabei nimmt und verläßt ſie niemals willkührlich, ſondern ſtets ſinngemäß und mit wahrer Bedeutſamkeit ihre Stellung. Zugleich wird ſie innerlicher ausgebildet, — ſo fein, wie vor Beethoven nur Bach es gethan, — und erlebt in ſich ſelber den Gährungsprozeß ſtetigen Fortſchritts; ſie kehrt nicht gern in derſelben Geſtalt wieder, ſondern verändert ſich zu tieferer oder neuer Bedeutung. Bald aber genügt ſie, die eine Melodie, nicht mehr; jede Stimme will mitleben und mitwirken, vom obligaten Akkompagnement, womit Beethoven ſich geboren erklärt, ergiebt ſich bald, in den Quartetten, in der erſten, in der heroiſchen Symphonie, ſelbſt in jener tiefſinnigen Ddur-Sonate Op. 28, der Ueberſchritt in wirkliche Polyphonie, in die Dramatik der Muſik. Dieſe Spur werden wir wiederfinden und dann weiter verfolgen.

Die Entſchiedenheit, die ſich ſchon in der Hinneigung zu beſtimmterm Inhalte kundgiebt, mußte ſich vernehmlich im Rhythmus, im Ausdrucke des Willens und Beſtimmens, ausprägen. Und in der That iſt der beethovenſche Rhythmus ein ſo mannigfaltiger und feſtausgeprägter, wie man neben ihm einzig nur noch in Gluck findet. Nach beiden Seiten hin, im Verſchweben der rhythmiſchen Grundbeſtimmungen (in den Synkopen) wie der ſchärfſten Entſchiedenheit, erweiſt ſich dieſer Rhythmus ſtets dienſtfertig und ſtets der Bedeutung des Moments vollkommen entſprechend. Ein Paar Beiſpiele dazu ſind aus der Heldenſymphonie hervorgehoben worden; man würde nicht fertig, wollte man alle bedeutſamen Züge ſammeln. Ja, dieſe Herrſchaft des Rhythmus geht bis zur Eigenwilligkeit, die nirgends muthwilliger hervorgetreten iſt, als im Finale des Quintetts Op. 29, wo Zweiviertel- und Sechsachtel-Takt



ſechsundvierzig Takte weit ſich in allen Stimmen gegeneinandergeſtellt miſchen. — Der Umſchlag des Scherzo in der Heldenſymphonie aus Drei- in Viervierteltakt gehört ebenfalls hierher, hat aber nur Erweiterung des Gedankens zum Zweck.

Dieſelbe Entſchiedenheit zeigt ſich in der *Modulation*. Will man Beethovens Modulation gründlich erkennen, ſo muß man vom Gegenſatze der neuern — haydn-mozart-beethovenſchen gegen die ältere, namentlich bachſche ausgehn und dann erſt den jüngſten der drei neuern Meiſter mit ſeinen beiden Vorgängern vergleichen. *Bach* und ſeine Zeit faſſen in der Regel ihre Aufgabe zu innerlicher Beſchauung und Verarbeitung in polyphoner, hauptſächlich in Fugenform; ſie bringen ihr Thema in Gegenſatz zu andern Stimmen und bedürfen zu dieſer Erörterung nicht ſowohl der Ortsveränderung, als des Weilens oder der Beſchränkung auf einen nicht weit gezognen Umkreis. Daher iſt ihre Modulation innerlich reich ausgebildet, aber äuſſerlich nicht weit ausgedehnt. Die Neuern finden ihre Beſtimmung darin, die Gedanken einzeln und ungeſtört vorüberzuführen, ſie ſtellen nicht Thema *gegen* Thema, ſondern Thema *nach* Thema auf, bedürfen alſo weitern Raumes. Daher iſt ihre Modulation nicht ſo kernig feſt im Innern, wie die des groſſen Vorgängers, aber erweitert, freigeworden nach auſſen. Die Modulation trägt den Stempel der Zeiten, wie Geſichtskreis und Lebensweiſe; ſie iſt nicht mehr eingepfarrt und häuslich, ſondern weltlich und herauslebend. Dies Alles natürlich mit hundert Ausnahmen.

Beethovens Modulation steht an innerlicher Ausarbeitung der des großen Bach überraschend nah, sie ist gedrungen und gefüllt mit Durchgängen und Durchgangsakkorden, festgeschmiedet gleichsam und vernietet mit häufigen orgelpunktartigen Haltetönen (m. s. die Kompositionslehre), wie es der Ernst und die Vertiefung in seinen Aufgaben mit sich brachte. Zugleich ist sie gegen die seiner nächsten Vorgänger weit um sich greifend, kühn in die Ferne dringend, es ist nicht zu verwundern, daß sie gerade kunsterfahrnen Zeitgenossen Anfangs in ihrem freien Schalten dissolut und verwirrend erschien; der Modulationsplan des ersten Satzes, z. B. der Eroica findet bis auf dieses Werk weithin nicht seines Gleichen und mag wohl den meisten Kunstgenossen ausschweifend und unbegreiflich erschienen sein. Erst bei tieferer Verständigung mit dem genannten Werk und allen sonstigen von Beethoven wird man die große Ordnung und Festigkeit gewahr, die das Ganze durchwaltet. Die Massen sind zahlreicher, weiter und erfüllter, fodern zur Entfaltung weitern Raum, folgen aber demselben stetigen Gesetz, wie früher die kleinern Massen Anderer. Beethoven ist hierin über den Gesichtskreis der Eroica noch hinausgeschritten, stets in demselben Gesetze fester Ordnung und gerechter Abwägung einer Masse gegen die andre seine Sicherheit findend. So lenkte Napoleon größere Heeresmassen, als einst Friedrich der Große, und in der spätern Zeit größere, als bei Marengo, — stets nach demselben Gesetz.

Hier können wir schon den Grundzug in Beethovens Karakter klar erkennen. Es ist kein andrer als Energie, gesammelte, gedrungne, auf Einen Punkt hingerichtete Kraft. Hierin steht vor allen Tondichtern Händel ihm nahe, dem Beethoven nachrühmt: er habe mit einfachen Mitteln Großes gewirkt. Der Ausspruch ist wahr und einleuchtend; gerade das ist Folge und Ausdruck der Energie, daß sie ihrem Ziel ohne Umschweif und Nebenrücksichten oder Nebenabsichten zustrebt, ihre Schritte folglich gerad' und ihre Mittel einfach sind. Nur hierin unterscheiden sich die Karaktere der beiden

großen Künſtler, daß Händel überall poſitiv iſt und verfährt, überall von Gegebnem ausgeht und mit Gegebnem, das er nun einmal ſo und nicht anders aufgefaßt hat, wirkt, während Beethoven in ſeinen Aufgaben und Mitteln unterſucheriſch ein- und auf den unterſten Grund bringt und von da aus erſt ſein Werk wie einen ſtarken Baum aus der Wurzel emportreibt, hierin dem Altvater Bach näherſtehend.

Händel iſt als Proteſtant geboren, und das bleibt er, Lutheraner, ohne weitere Unterſuchung die Verlockungen in Italien und das Beiſpiel in England von ſich weiſend. Hierin hat ſein Karakter, in der Bibel, im reinen, unveränderten Bibelwort hat ſein Schaffen feſte Grundlage. Er iſt vor Allem Vokalkompoſiſt und ſteht damit auf dem poſitiven Grunde ſeines jedesmaligen Textes. Die Natur der dem Wort vermählten Muſik hat ihm ihre kräftigſten Grundzüge zum Gefühl und einer dogmatiſch zu nennenden Ueberzeugung gebracht; damit ſchaltet er in voller unbeugſamer und unveränderlicher Sicherheit. Das Alles hat er, und hat es vom erſten ernſtlichen Beginn an gehabt. In ſeinem Jugendwerk, in der breckesſchen Paſſion, iſt er ſo tief, — ja tiefer, weil er ganz friſch herantritt, — als in ſeinen viel ſpätern Werken; und in ſeinem Allegro e Penſieroso iſt er ſo ſicher und reich in allen Farben, wie jemals. Daher iſt in ihm kein weſentlicher Fortſchritt, und daher kann, ja muß er ſich wiederholen; er bringt nicht blos Redeformen, z. B. die Adagioſchlüſſe der Chöre, häufig wieder, ſondern auch ganze Tonſtücke, z. B. den Todtenmarſch und ſogar den unſterblichen Hingang zum Kreuz aus der Paſſion.

Das Alles iſt ganz anders bei Beethoven. Er iſt geborner Katholik, muß ſich aber von Haydn einen Atheiſten ſchelten laſſen, ſteht wenigſtens nicht auf dem Boden irgend einer Kirche. Er iſt vor Allem Inſtrumentalkompoſiſt, hat alſo für die überwiegende und wichtigſte Maſſe ſeiner Schöpfungen nicht den doppelten oder dreifachen Anhalt Händels. Auch der feſte Grund und Boden des mu-

ſikaliſchen Ausdrucks iſt ihm für ſeine weſentliche Aufgabe, die Welt der Inſtrumentalmuſik, bei Weitem nicht ſo ſicher überliefert, da ſeine Vorgänger auf dieſem Felde ganz andern Zielen nachgingen. Er erſt war es, der da hineinſchaute in myſtiſcher Verſenkung und da die eigentliche Werkſtätte des Menſchengeiſtes im Tonleben ergründen konnte, wie einſt dem Jakob Böhm im unabgewandten Hinblicken auf den Spiegelglanz einer Metallſchüſſel geiſtiges Schauen das Myſterium der Dreieinigkeit — ſo erzählt er ſelber — offenbarte. Daher iſt in ihm der Fortſchritt weſentlich; ſein Brief an Matthiſon (S. 185) iſt dafür ein ganz aufrichtiger Ausdruck, er ſchritt von Jahr zu Jahr, von einem bedeutenden Werk zum andern fort, und es iſt ganz naturnothwendig, daß er ſpäter (1822) die Muſik, die es nur mit unbeſtimmten Empfindungen zu thun hat, nicht mehr anerkennt und das Lob ſeiner frühern Werke nicht gern hört.

Dieſe Energie ſeines Karakters erweiſet ſich aber nach jeder Seite des Gemüthslebens hin gleichermaaßen. Man hat eine Zeitlang (und häufig noch jetzt) geliebt, ihn mit Jean Paul zu vergleichen, weil man jene Ueberſchwenglichkeit des Gefühls, die Jean Paul hervorkünſtelte, in Beethoven wiederfand. Hieran iſt nur das wahr, daß Beethoven, wenn er ſich einer jener innigern Stimmungen überließ, mit der ganzen Kraft und Fülle ſeiner Seele auf ſie einging und ſie uns aus dem Tiefſten und Vollſten einflößte. Dies war die Energie des innigen Gefühls; die Energie tiefen Schauens und Schaffens ganzer Seelenerlebniſſe ſchloß ſich an, die Energie freudigſter Thatkraft und Herrſchaft haben wir bereits in ſeinen Symphonien kennen gelernt.

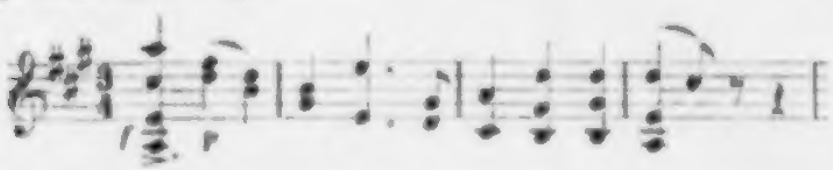
Vielleicht giebt es kein Werk, daß beide Energieen ſo ſicher anſchaulich vor Augen ſtellt, als die

Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, Op. 47. scritta, wie Beethoven zuſetzt, in un stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Das Tonſtück, aus dem Jahr 1805 oder

1804, iſt dem berühmten Geiger Rudolf Kreuzer gewidmet; konzertirend iſt es genannt, weil beide Inſtrumente wetteifernd in ihm auftreten, nicht wetteifernd in virtuoſiſchen Künſten, ſondern im reichen Ausdruck ihres Weſens.

In der Zeit des Erſcheinens muß gleichwohl der Anſpruch an die Virtuoſität ebenfalls hochgeſpannt oder überſpannt befunden worden ſein. Man fühlt dergleichen aus der Kritik der allg. muſ. Zeitung von 1805 heraus, wo es heißt: „Man muß von einer Art artiſtiſchem Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen ſein, wenn man hier nicht einen Beleg findet, daß Beethoven ſich ſeit einiger Zeit*) nun einmal capricire, vor allen Dingen immer ganz anders zu ſein, wie andere Leute. Für zwei Virtuoſen, denen nichts mehr ſchwer iſt, die dabei ſo viel Geiſt und Kenntniſſe beſitzen, daß ſie, wenn die Uebung hinzu käme, allenfalls ſelbſt dergleichen Werke ſchreiben könnten**), iſt dieſe Sonate. Ein effektvolles Preſto, ein originelles ſchönes Andante mit höchſt wunderlichen Variationen, dann wieder ein Preſto, der bizarreſte Satz, in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeſte genießen kann und mag.“ — Wir vermögen kaum, uns auf dieſen Geſichtspunkt zurückzuverſetzen, von dem nur vor einem halben Jahrhundert über Beethoven Gericht gehalten wurde; doch iſt es gut, bisweilen an dergleichen zu erinnern und des S. 297 Ausgeführten dabei zu gedenken.

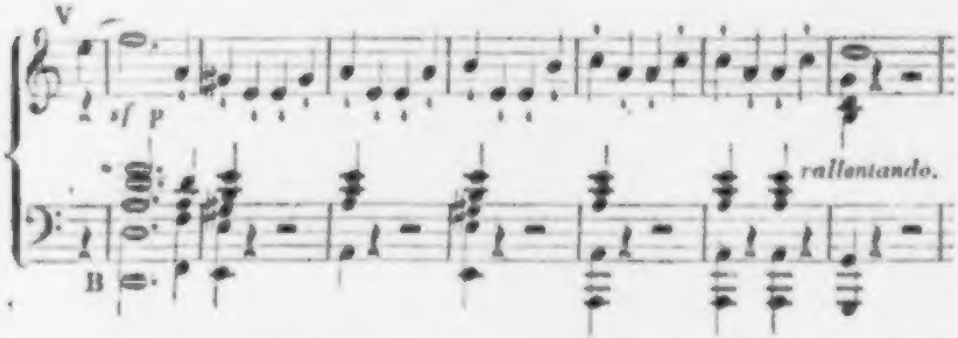
Das Werk eröffnet ſich mit einem Adagio sostenuto. Die Geige tritt allein auf.



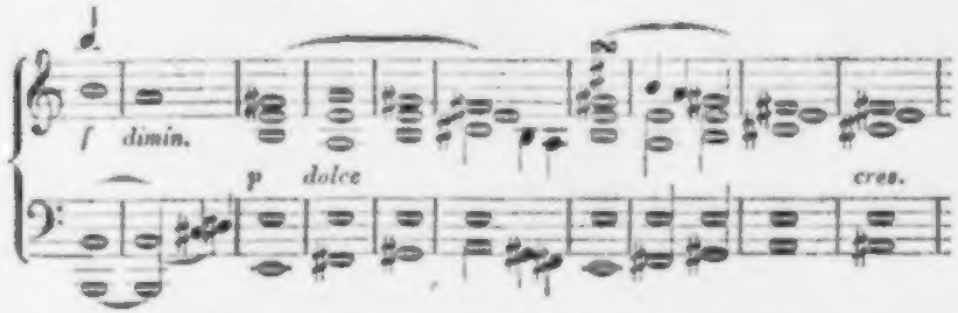
*) Etwa ſeit der Eroica?

**) Der wackre Organiſt Kühnau in Berlin meinte, als man Mendelsſohn nachrühmte, er ſpiele Alles aus dem Kopfe: Das iſt keine Kunſt! das könnt' ich auch, wenn ich nicht immer Alles vergäße. Buchſtäblich wahr.

ſie will kühn ſich ſelbſt genügen, das Pianoforte folgt in Moll, es ſpricht ſich in Beiden gleichſam ein nobler Entſchluß, wie Waffenbrüder edel erregt, in leidenſchaftlichem Ringen ſich frei zu machen, in das Freie, Weite hinauszudringen. Dem Schluß der Einleitung in Dmoll auf d — f — a bringt der ſtrebſame Hauptſatz des Preſto in Amoll nach,

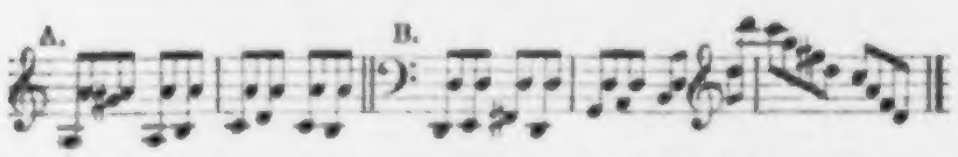


der emporklimmt und ſo freudig kühn hinüberblickt in das taghelle Cdur. Schmerzlich dringend kämpft ſich der Satz in den Hauptton wieder hinein und durch ihn hindurch auf die Dominante (Hdur) von Edur. Da iſt es, wo, im Seitenſatze,



das Paar auf ſeiner Ringer- und Wanderbahn ruht, etwas ermattet, und doch erwärmt, beſeligt.

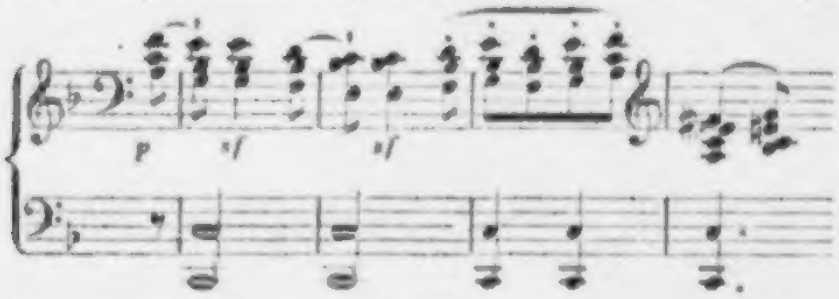
Jenes Durchkämpfen, hier bei A



wiederholt am Piano und weitergeführt, kehrt (B) wieder und ringt ſich in breiten Würfen nach Emoll zu einem zweiten Seitenſatze;

da nichts mehr von Raſt, nichts als ſieghaftes, wenn auch noch nicht klares und ſonnbeleuchtetes Vordringen. Der ganze Verlauf des Preſto iſt ein pſychologiſch klar entwickelter, unter Beethovens leitender Hand leicht verſtändlicher Hergang.

Das Thema des Andante con Variazioni iſt einer von jenen Andachtgeſängen, die nur Beethoven eingegeben wurden, in denen die Seele ruht, erlöſt von aller Müh' und Spannung, kaum noch der Schmerzen gedenkend. Jungfräulich ſtill und ernſt, angehaucht von unſterblichen Erinnerungen, wallt der Gedanke Seligen gleich,



mit zögerndem Schritt in Ehrfurcht verſinkend und wieder empor ſich ſehnend. Wir werden dem prieſterlich erhabenen Bruder dieſes Andante ſpäter, im Trio Bdur, Op. 97 begegnen. — Die Variationen, fein gefühlte und treu feſtgehaltene Figuratienen, beweiſen mit all ihrem reizvollen Inhalte nur, daß nach dem Thema und über das Thema nichts mehr zu ſagen geweſen iſt.

Den Schluß macht ein Presto, Adur, das heiter bis zum Muthwillen, friſch und kühn, den Lebenslauf durch Hell und Trüb hinaustanzt. — So, wie die ganze Sonate erzählt, mag ſich Beethoven in jüngern Jahren oft geträumt haben, die große, ſtets beabſichtigte Künſtlerfahrt mit einem herzlieben Kunſtgenoſſen als Waffengefährten vereint zu vollführen; deß hat er ſich vielleicht bei dem Geiger Kreuzer erinnert. Ob der es verſtanden? gleichviel! hier wallen zwei Brüder in der Kunſt, Piano und Geige, die ſchöne Wanderfahrt hinaus; nie ſind ſie nach Rüſtigkeit und Innigkeit ſprechender gezeichnet worden.

In dem Grundzug des Beethovenſchen Karakters, in der Energie,

mit der er ſeine Aufgabe faßt und durchführt, liegt endlich auch ſeine Formfeſtigkeit begründet. Man muß dieſen Begriff nur nicht nach Art der Dilettanten und der Techniker alten Schlages falſch auffaſſen. Die Formfeſtigkeit iſt, wir haben ſchon S. 79 darauf hingewieſen, weder Unterwerfung unter fremde Vorſchrift, noch Beſchränkung auf irgend eine Reihe gegebner Formen. Sie iſt Folge und Ausdruck kräftiger und klarer Auffaſſung des Vorzuſtellenden, ſie iſt in zuſammengeſetztern Werken Bedingung und Zeugniß eines einheitvollen, pſychologiſch-nothwendigen Hergangs. In dieſer wahrhaften Bedeutung des Ausdrucks muß Beethoven neben Bach der formfeſteſte Tonſetzer genannt werden.

Es giebt dafür und gegen das zweideutige Lob, Beethoven ſei der phantaſievollſte oder gar phantaſtiſchſte Komponiſt — in dem Sinne nämlich, der in der Phantaſie nicht ſowohl die ſchöpferiſche, als die frei umherſchweifende Thätigkeit des Geiſtes faßt, die gleichſam unentſchloſſen und richtungslos auf Schmetterlingsflügeln dahin und dorthin, vollkommen unberechenbar, ſchwebt, einen ſchlagenden Beweis. Gerade jene Richtung iſt niemals weſentlicher Inhalt einer beethovenſchen Schöpfung geworden. Von Mozart beſitzen wir zwei ſolche, die ſpiel- und feuervolle Fantaſie zur Cdur-Fuge und die große Cmoll-Fantaſie mit der Sonate; von Bach beſitzen wir neben kleinern, allenfalls hierher zu rechnenden Werken die chromatiſche Fantaſie. Von Beethoven kann nur die

Fantaſie für Pianoforte Op. 77

aus dem Jahr 1811 (oder früher) hierher gerechnet werden (die Fantaſie mit Orcheſter und Chor gehört anderswohin und kommt ſpäter in Erwägung) und eben ſie beweiſt, ungeachtet ſie viel Anziehendes enthält, daß nicht losgebunden umherſuchende Fantaſie, ſondern Vertiefung der Hang ſeiner männlich-ernſten und durchgebildet ſtarken Natur war.

Die Verkennung dieſer bei Beethoven hervorſtechenden Eigenſchaft, der Formfeſtigkeit, hat theils darin ihren Urſprung, daß man

ihr Weſen mißverſtand und ſie in dem buchſtäblichen Feſthalten der vorhandenen Formen zu finden meinte, theils darin, daß die größern Verhältniſſe, in denen Beethoven ſich bewegte, dem Blick ungewohnt und unmeßbar erſchienen. Allein gerade da, wo das Mißverſtehn entſtanden, iſt die Verſtändigung am ſicherſten anzuknüpfen.

Es findet ſich nämlich, daß die Geſtaltungen Beethovens nicht blos ſtets der jedesmaligen Aufgabe gemäß oder vielmehr nothwendig ſind, ſondern daß ſie ſich auch Schritt für Schritt den voraufgegangnen Geſtaltungen der Vorgänger oder Beethovens anſchließen.

Er iſt vorwärts gegangen, nirgends abgeſprungen.

Wenn Lenz mit einem emphatiſchen, der Cäſarenzeit entwachſenen „Princeps legibus solutus!“ die Fahne der Emanzipation über ihn ſchwingt und dies Ereigniß an die vermeintliche zweite Styl-Periode knüpft: ſo muß ihm und denen, die vor und mit ihm die „Befreiung von der Form“ gefeiert, geantwortet werden, daß Beethoven nicht gekommen war, die Form, das Vernunftgeſetz, zu löſen, ſondern zu erfüllen, in dem wahren Sinne dieſes unſterblichen Wortes, daß er den Formgedanken immer weiter verfolgt und zu weitern, reichern, höhern Ergebniſſen führt, und daß ſich dies nicht an irgend einen Zeitpunkt oder Zeitabſchnitt knüpfen läßt, ſondern vom erſten bis zum letzten Werke ſtattfindet. Wenn ſeine erſten Werke gleichwohl denen der Vorgänger enger anſchließen, ſo iſt das eben der erſte Beweis für unſre Anſicht; er begann auf dem Standpunkte jener Meiſter und hatte keinen Grund und Antrieb, anders als ſie zu geſtalten. Wo ein ſolcher Antrieb erwachte, gab er ihm von Anfang an Folge.

Nur zwei Nachweiſe.

Das Scherzo, an der Stelle der haydn-mozartſchen Menuett, wird als beethovenſche Schöpfung bezeichnet — und iſt vor Allem deßwegen ſo zu nennen, weil die frühern Komponiſten wohl das Wort scherzando, auch scherzoso als Karakterbezeichnung, nicht aber das Wort scherzo als Gattungsnamen gebrauchen. Iſt nun

dieſe neue Form etwa in einer zweiten Periode, etwa von Op. 20 bis 100 hervorgetreten? Keineswegs; wir finden es ſchon in den erſten Werken, Op. 1, 9, 10, 18 und ſchon in dem Jugendwerke von 1786, während ſich gleichzeitig und ſpäter auch die Menuett noch findet, z. B. Op. 2, 10, 22, 31, im Septuor Op. 20 gleichzeitig mit dem Scherzo. Oder iſt die Form des Scherzo von Anfang an als neuer Gattungsbegriff karakteriſirt? Auch das läßt ſich nicht behaupten. Anfangs iſt das Wort nur Bezeichnung eines muntern Satzes, der nicht Menuett iſt. Beethoven bedurfte der erheiternden Epiſode, für die Haydn und Mozart ausſchließlich die Menuett gebraucht. Schon bei dem letztern weicht bisweilen der Menuett genannte Satz vom Menuett-Karakter bezeichnend ab; die haydnſche Menuett hat ihn angeregt, kann ihn aber nicht feſſeln, weil er eben ein Andrer iſt. Hier tritt Beethoven an; aber der raſtloſe Fortſchrittstrieb, der ihn das ganze Leben hindurch bewegt, führt ihn Schritt für Schritt weiter, und das Scherzo, das in der G dur-Sonate Op. 14 ſeinen Namen dem ſchalkhaften Finale leihen muß, wird allgemach Schritt für Schritt zur Humoreske, zum Abbild und Ausdruck der Entfremdung, die der unveränderten Welt gegenüber ein ihr entwachſenes Gemüth ergreift, zu einem ganz ſelbſtändigen, in ſich ſelber berechtigten Lebensakte.

Die Zuſammenſtellung verſchiedner Sätze zu einem größern Ganzen erfolgte bei den Vorgängern ſo, daß in der Regel drei Sätze für die Sonate, vier Sätze für Symphonie, Quatuor u. ſ. w. verwendet wurden. Hier knüpft Beethoven an. Seine Trios Op. 1 und Quartette Op. 18, ſeine Quintette Op. 16 und 29, ſeine Symphonien Op. 21, 36, 55 zeigen die Vierzahl der Sätze. Wenn er dieſelbe, abweichend von den Vorgängern, auch auf die Mehrzahl der Sonaten anwendet, ſo ſpricht ſich darin das uns ſchon Bekannte aus, daß ihm die Sonate gewichtiger, gehaltvoller geworden war; an ſich ſelber iſt der Formfortſchritt, Uebertragung der Vierzahl von einigen Gattungen auf eine nächſtverwandte faſt gleiche, nicht

erheblich. Er wird auch nicht einmal festgehalten; in der großen Sonate Op. 47 genügen drei Sätze, für den Inhalt wäre Menuett oder Scherzo lächerlich gewesen. Im Septuor Op. 20, in der Pastoral-Symphonie Op. 68 geht nun Beethoven über die Vierzahl hinaus; er thut damit nicht mehr, als die Vorgänger in ihren Kassationen, Serenaten u. s. w. auch gethan, im Septuor gleich ihnen aus bloßer Musiklust, in der Pastoral-Symphonie nach Erfodern des Gegenstandes. Anderwärts findet er sich bewogen, unter der Dreizahl zu bleiben, wenn nämlich die Aufgabe nicht mehr Sätze foderte oder ertrug. So war die Sonate Op. 54 mit zwei lebhaften Sätzen begnügt; was hätte sie mit einem Adagio anfangen sollen? so fand sich Beethoven bewogen, das Adagio der C dur Sonate Op. 53 zurückzunehmen und durch ein bloßes Einleitungs-Adagio zu ersetzen. Kurz jede Gestaltung in jeder Periode seines Wirkens ist rein sachgemäß, nirgends herkömmlich, nirgends neuerungssüchtig. Damit erweist sich Beethoven als Künstler.

Gedenken wir am Ende dieser Rück- und Umschau eines unvergeßlichen Werkes aus dieser Zeit, der

Sechs geistlichen Lieder von Gellert,

die als Op. 48 im Jahr 1804 oder früher gegeben worden sind.

Wir haben uns erzählen lassen, daß Haydn den Beethoven einen Atheisten gescholten. Das war er nicht; vielleicht ist überhaupt kein Dichter ohne den Gedanken der lebendigen und vernünftigen Einheit des Weltalls möglich und ohne den Trieb, sich dieses All-Leben und diese All-Vernunft in einem einigen Gott oder mehrern Göttern zu personifiziren. Von Beethoven ist dies urkundlich erwiesen. Er hatte eigenhändig zwei Aufschriften, angeblich von einem Isistempel abgeschrieben, in Rahmen fassen lassen und lange Jahre stets auf seinem Schreibtische vor sich stehn. Sie lauten:

I.

Ich bin, was da ist. Ich bin Alles, was ist, was war

und was ſein wird, kein ſterblicher Menſch hat meinen Schleier aufgehoben.

II.

Er iſt einzig von ihm ſelbſt, und dieſem Einzigen ſind alle Dinge ihr Daſein ſchuldig.

und galten ihm für den Inbegriff der höchſten und reinſten Religion. Ihm war dieſe Schrift ein theurer Schatz, Schindler bewahrt ſie als theure Reliquie ſeines unſterblichen Freundes.

In dem Sinne dieſer ſeiner Glaubensſtellung hat nun Beethoven die gellertſchen Geſänge in Frömmigkeit, in wahrer Andacht aus einfältigem Herzen geſungen, ſo treu und ganz ihnen hingegeben, daß ſie neben allem Aeltern und Neuern fortleben werden, ſo lange Gemüth und Lippen ſich unſchuldvoller Frömmigkeit öffnen. Die Begleitung erinnert oft an ſanften Orgelklang, der den ehemaligen Organiſten vom verlaſſenen Poſitiv in der bonner Hofkirche her umſchwebt haben mag; auch hier hatt' er „das Amt zu celebriren," aber nach freiem Herzensdrang. Die Singſtimme — dies ſei für künftige Erinnerungen angemerkt — iſt, wie in Adelaide und andern Werken dieſer Zeit, durchaus wohl behandelt; ſelbſt jenes e, das im erſten Liede ſechs Takte lang feſtſteht im innig vertieften Hinſchaun auf den, der „meine Burg, mein Fels, mein Hort" iſt, muß damals bei der tiefern Stimmung nicht ſo bedenklich geweſen ſein als jetzt, wo es in den Stimmbruch der meiſten Sänger fällt. Der Geſang, Wort und Ton, iſt wohl und durchaus treffend auf den Sinn der Gedichte hingerichtet.

Das erſte Lied, „Bitten — denn ich will vor dir beten," ertönt feierlich und mit Andacht über dem ſtillgehenden Baſſe. Das zweite, „Nächſtenliebe," iſt lehrhaft ereifert und dabei von Lieb' und Sanftmuth ganz durchdrungen. Von tiefſter Bedeutung iſt der dritte Geſang, „vom Tode" (Fis moll) eines der Nachtgemälde, für das nur Beethovens Pallette die Farben bot. Viel heiße Angſt brütet hier,

Hochaufſchrecken bei dem Gedanken: „Was iſt's, das ich vielleicht noch zu leben habe?“ Geſpenſterhaft tritt das „Denk', o Menſch, an deinen Tod!“ hinein; zuletzt ſchwingt in dumpfhallender Tiefe die Sterbeglocke. Man kennt Beethoven nicht vollſtändig ohne dieſen Geſang der Zerknirſchung.

Schwungvoll wird der Hymnus „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ geſungen; ſtillbrütender Tiefklang, als wenn das Meer der Ewigkeit rauſchte, trägt die Frage: „Wer zählt der Himmel unzählbare Sterne?“ Der fünfte Geſang redet im Eifer davidiſcher Pſalmen von Gottes Macht und Vorſehung. Das ſechſte Lied iſt eher Kirchenkantate für häusliche Andacht zu nennen. Der erſte Vers, „An dir allein hab' ich geſündigt,“ reuig, ſanft, eindringlich flehn um Gnade, bildet gewiſſermaßen die Einleitung. Die folgenden Verſe werden durch ein Vorſpiel, wie von Violoncellen, Bäſſen, Fagotten, eingeführt und durchweg figural, kirchenmäßig unter Beibehaltung der fromm-freudigen Melodie begleitet, Vers 1 („Früh woll'ſt du mich mit deiner Gnade füllen“) mit ſchmeichelnder Oberſtimme, wie man Violinen zu führen liebt, und ſtützendem Baſſe; Vers 2 („Laß deinen Weg mich freudig wallen“) mit ſchwungvoller und regſamer Oberſtimme und muthigem hörnerartigem Unterſatz; Vers 3 („Herr, eile du, mir beizuſtehen“) mit ſtrömenden Bäſſen, die von den Violinen geſäuftigt, in freudiger Beſtätigung abgelöſet werden.

Wie viel Tauſende haben ſich ſchon an dieſen Geſängen erbaut! und wie Viele werden es noch!

Leonore.

Und nun sollte der sehnlichste Wunsch jedes Musikers auch ihm in Erfüllung gehn, eine Oper sollt' er schreiben! Was regt sich nicht Alles im Komponisten bei diesem Worte! welche Aussichten, Vorsätze, Plane! Schaffen aus der Fülle, Gesang aller Art! Chöre! das weiteste Orchester! alle Gattungen vom Lied bis zum reichgewebten Finale! Lust, Tanz, Andacht, Liebe, Trauer, alle Stimmungen und Leidenschaften, — die ganze Welt im Glanze neuer Schöpfung funkelt vor dem innern Auge! Alles was man nur in sich fühlt und innerlich geschaut und geahnt hat, soll Gestalt gewinnen, soll Leben, Person und Handlung werden und mit der Macht vollen hör- und schaubaren Lebens, in greifbarer Wirklichkeit vor diese versammelten Tausende treten und ihr Gemüth wecken, ihre Seele läutern und erweiten und erheben, und auf den Schöpfer des glücklichen Werks zurückströmen im Glanze des Ruhms, Erleichterung und Bürgschaft für eine weite Laufbahn voll Thaten, die in sich selber schon lohnende Beglückungen sind.

Welcher Musiker hat nicht diesen Traum geträumt! Wie vielen ist er nur Traum geblieben, wie vielen hat sich der Erfolg anders erwiesen, als sie ihn sich vorgestellt! Auch Beethoven sollte davon zu erfahren haben.

Es ist aber, ehe man sich dem Betrachten solcher Unternehmungen und ihres Erfolgs hingiebt, Erwägung des Verhaltens der Unternehmenden wohl zu empfehlen, damit man durch den Ausgang nicht allzusehr befremdet werde.

Wie gehn denn die meisten Musiker an ein solches, nach allen Seiten hin wichtiges Unternehmen? — In der That folgen sie nur jenen allgemeinen Antrieben. Zur Verwirklichung bringen sie ihr Talent, ihr Geschick, den redlichsten Willen, mit einem Worte: den ganzen Musiker mit — und nicht mehr. Nun ist aber eine Oper nicht blos Musik; sie ist Drama in Musik, sie bedarf zur Verwirklichung ihres dramatischen Inhalts der Scene. Und um diese beiden Momente, deren einer, das Drama, die Musik selber bedingt, deren andrer die Scene, Schritt für Schritt beachtet und bemessen sein will, — wie viele von den Hunderten deutscher Opernkomponisten haben sich ernstlich um sie bemüht?

Der hierin als höchstes Muster dastand in Beethovens Zeit, einigermaßen noch sein Zeitgenoß, das war Gluck. Allein wir haben schon (S. 62) bemerken müssen, daß gerade er ohne allen Einfluß auf Beethoven geblieben, von Beethoven (soviel wir erfahren) niemals auch nur erwähnt worden ist. Auch die Kompositionen weisen nirgends auf einen solchen Einfluß hin, während sie wenigstens auf Verwandtschaft mit Bach, Haydn, Mozart, vielleicht auch Händel hindeuten. Was auch sollte die beiden Männer zusammenbringen, von denen der eine seine Musik gern an Wort und Handlung dahingab, während dem andern das ganze Leben in Musik aufging?

Vielleicht aber bedurfte Beethoven keines Leiters und keines Vorbilds; hatte er sich doch mit den großen Dramatikern, mit Schiller und Goethe und vor allen mit Shakespeare bekannt gemacht und die Alten, auch den Aristoteles gelesen! Es war aber auch hier zu beobachten, daß Tausende vorzüglicher Menschen Kunst und Dichterwerke genießen, tief auf ihr Gemüth einwirken lassen

während unter Tauſenden kaum Einer dadurch in der Erkenntniß vom Bau und Weſen jener Werke gefördert wird. Auch iſt der Weg von jenen Dichtern zur Oper ſehr weit. Gluck ſelber war nicht aus ſich allein und auf den erſten Wurf zu ſeiner Oper gelangt; er hatte ſich vom Standpunkte der italieniſchen Oper aus in deutlich erkennbaren Fortſchritten und zuletzt unter dem Einfluſſe franzöſiſcher Dramaturgie und Poeſie zu ſeiner aulidiſchen Iphigenie emporgearbeitet. Da ſtand er auf einſamer Höh; ſeine Idee hatte zunächſt nur mittelmäßige Nachfolger, unter ihnen Schweitzer, in Frankreich hervorragender Mehul, ſpäter in weit höherer Begabung den Napoleoniden Spontini, in Deutſchland ſpäter Bernhard Klein und zuletzt mit ausgeprägterer Eigenthümlichkeit Richard Wagner, deſſen Opern ſie in ſeinem Vaterlande nicht entbehren mögen, während ſie ihn in der Verbannung halten.

Beethoven konnte ſich Gluck, an dem jede Faſer ihm fremd war — bis auf die ſchlagfertige Thatkraft des Rhythmus vielleicht — nicht anſchließen, noch fand er in ſich ſelber reformatoriſchen Trieb für die Oper. Er trat an Mozarts Seite. Wir haben erzählt, daß er Mehuls und Cherubini's Opern, beſonders die letztern, in der Zeit ſeiner Opernkompoſition mit großer Aufmerkſamkeit gehört und von Cherubini viel gehalten. Gleichwohl konnte er in Cherubini, der überhaupt in den Grundzügen ſeines Schaffens nicht eigentlich original war, ſondern ſich bald der italiſchen, bald der franzöſiſchen, bald der deutſchen Richtung anſchloß, nichts finden, was er nicht vollendeter und beſonders ihm verwandter und anſprechender in Mozart gefunden hätte. Der Deutſche trat zum Deutſchen, das iſt naturgemäß; ſeine Oper zeugt überall dafür, ſie iſt durchaus deutſchen Gemüths, hat alle Kraft und auch die Schwächen deutſcher Opernart, nichts von der italieniſch-franzöſiſch-deutſchen Faktur Cherubini's, von ſeiner Glätte und anfröſtelnden Kälte.

Die Oper Leonore, die ſpäter als
Fidelio, Op. 72.

herauskam und erſt unter dieſem Namen ihre Laufbahn machte, hat angeblich ein ſpaniſches Sujet zum Grunde, das von J. N. Bouilly zu einer Operette unter dem Titel Léonore ou l'amour conjugale (1798) für Gaveaux bearbeitet und von dieſem komponirt wurde. Bald wurde daraus ein italieniſches Libretto unter dem Titel Leonore, ossia l'amor conjugale nach italieniſcher Theatergewohnheit zurechtgemacht und von Ferdinand Paer in Muſik geſetzt. Jetzt übernahm es der Regierungsrath Joſeph Sonnleithner, das franzöſiſche Buch in das Deutſche zu überſetzen; das war der Text zu Beethovens Oper. Er hat ſich die Jahre 1804 und 1805 faſt ausſchließlich dieſer Oper gewidmet. Er hatte, wie wir S. 243. erzählt, während dieſer Zeit freie Wohnung im Theater an der Wien, hat aber die Oper zum großen Theil in einer Sommerwohnung zu Hatzendorf im Jahr 1805 vollendet.

Das Sujet iſt allgemein bekannt. Floreſtan, der Gatte Leonorens und Freund des Miniſters, hat ſich den Tyranneien des Gouverneurs Pizarro widerſetzt und Anklage bei dem Miniſter gedroht. Pizarro weiß ſich ſeiner zu bemächtigen und ihn im Kerker, als angeblichen Staatsgefangnen in geheimer Haft, verſchwinden zu laſſen. Die Gattin, Leonore, beſchließt ſeine Rettung. Es gelingt ihr, als junger Burſch verkleidet, unter dem Namen Fidelio in den Dienſt des Kerkermeiſters Rokko zu kommen und dadurch Zutritt zu den Gefängniſſen zu erlangen, in deren einem, ſie weiß nicht in welchem, ihr Gatte ſchmachtet. Leider erweckt ſie in Rokkos Tochter Marzelline Liebe, in dem bisherigen Freier um dieſelbe, Jacquino, Eiferſucht und kann das thörigte Pärchen, will ſie nicht ihr Geheimniß und ihren Plan gefährden, nicht aufklären; der alte Rokko iſt der Verbindung des angeblichen Fidelio mit ſeiner Tochter keineswegs abhold. Nun trifft, Allen unerwartet, die Nachricht ein, daß der Miniſter unterwegs ſei, die Gefängniſſe zu beſuchen und

Recht zu pflegen. Pizarro weiß ſich nicht anders ſicher zu ſtellen, als indem er Floreſtan vor der Ankunft des Miniſters aus dem Wege räumt. Er beſchließt, ihn mit Rokkos Beiſtand im Kerker zu ermorden und zu beſtatten, und ſtellt Wachen aus, die ihn durch Trompetenſignale von dem Herannahn des Miniſters benachrichtigen ſollen. Fidelio darf den alten Kerkermeiſter in das Gefängniß begleiten, wo dem Gefangenen ſein Grab gegraben werden ſoll; ſie ſelber arbeitet mit Rokko an der Gruft, unwiſſend, wem ſie gegraben wird, denn den verhüllt ſchlummernden Gefangenen vermag ſie im Dunkel des Kerkers nicht zu erkennen. Sie weckt das Mitleid des von Grund aus gutmüthigen Alten, und darf den Gefangnen, deſſen Nahrung man allmählig verkürzt hatte, um ihn verſchmachten zu laſſen, laben. Da tritt Pizarro ein und will ein Ende machen. Nun erſt erfährt Leonore, daß es der Gatte iſt, dem ſie das Grab gegraben und der jetzt vor ihren Augen ermordet werden ſoll. Einer Löwin gleich wirft ſie ſich dem Mörder entgegen, der erſt vor dem unerwarteten Zeugen, dann vor der Gattin ſeines Opfers zurückbebt — eben verkünden die Trompeten das Nahn des Retters — endlich vor ihrer Waffe feig zurückſchwankt. Floreſtan iſt gerettet, der Miniſter bringt Sicherheit für die Unſchuld, Gericht für den Verbrecher, Gnad' und Freude für Alle.

Nach dem techniſchen dramaturgiſchen Ausdruck iſt das ein „Rettungsſtück." Bei ſolchen Aufgaben iſt es nicht um Entwickelung von Karakteren in einer vor unſern Augen ſich entſpinnenden und vollendenden großen Handlung zu thun. Es iſt vielmehr eine beſtimmte und zwar gefahrdrohende Situation gegeben, in der beſtimmte ſchon fertige Perſönlichkeiten ſich befinden, thun und leiden, wie es die Situation und ihr ein- für allemal feſtgeſtellter Karakter mit ſich bringt. Die Entſcheidung — Rettung, Aufhebung der Situation kommt dann von außen hinein, durch irgend ein nicht von den Handelnden abhängiges Ereigniß, durch einen deus ex machina, hier den Miniſter. Der Miniſter iſt es, der durch

ſein glücklicherweiſe rechtzeitiges Eintreffen, das aber ſeinen Anlaß nicht zunächſt in dem Verhalten der Perſonen hat, Rettung und Löſung bringt. Leonore, die einzige zum Handeln entſchloſſene Perſon des Drama's, iſt für die Löſung nur hülfreich, indem ſie die Gefahr einen Augenblick lang verzögert, Floreſtan wird als Edler, als Gegner und Bedroher des Unrechts bezeichnet, iſt aber vom Beginn des Drama's an nur in der Lage des Leidenden; er trägt ſeine Ketten, er empfängt Labung und Rettung, außer Stande, ſelbſtthätig einzugreifen. Neben ihnen wirken Pizarro und der Miniſter abſtrakt (nämlich ohne daß ihre Handlungsweiſe ſich vor unſern Augen lebendig motivirt) als die „zwei Prinzipe" (mit Beethoven zu reden) des ſchadenbringenden Böſen und rettungbringenden Guten. Zwiſchen ihnen ſteht Rokko, der folgſame Diener und Gehülfe des Böſen, der aber in ſeiner Gutmüthigkeit den Sinn des Guten in ſich trägt und zuletzt dazu thut, den Eintritt des ſchon angelangten Retters zu beſchleunigen. Ihm ſchließen ſich epiſodiſch, um dem Vorgang einen Zuwachs an Ereigniſſen zu geben, die verliebte Marzelline und der eiferſüchtige Jacquino an, ohne weſentliches Verhältniß zu dem eigentlichen Vorgange. Chöre der Gefangnen, der Soldaten, des Volks dienen als Staffage für die Begriffe des Leidens, der Tyrannei und der Rettung.

Wie ein wahrer Dramatiker, ein Schiller, ein Shakeſpeare, dieſen Stoff angeſehn hätte, das iſt eine ganz andre Frage, als die, wie Beethoven ihn anſehen mußte. Ihm war Leonore das ganze Drama, wenigſtens das Herz des Dramas, Leonore, die ſchüchterne Taube, die zur fliegenden Flamme der edelſten Liebe wird, zum Adler, der kühn ſich emporſchwingt, vor deſſen funkelndem Zornesblick die Macht des Böſen erſchlafft. Sie wird ihm, dem durchaus deutſchen Mann und Künſtler, Ideal des deutſchen Weibes: liebend, treu, weiblich zurückgezogen, der Gefährdung des Gatten gegenüber entſchloſſen hervortretend, durch alle Noth und Bangniß Schritt für Schritt ohne Schwanken vordringend zur

Rettung, der höchsten Gefahr gegenüber ein Heldenweib, mehr Mann als alle Männer um sie her, ist die Rettung vollbracht, bescheiden wieder in weibliche Zurückgezogenheit zurücktretend. Ob der schöne Name Eleonore nicht Jugenderinnerungen erweckt hat an seine erste Freundin, und diese Erinnerungen halbunbewußt, erwärmend mitgespielt haben: wer weiß es? Gerade, daß zwischen Beethoven und Leonore Breuning niemals ein leidenschaftlich Verhältniß obgewaltet, wohl aber das einer zärtlichen Freundschaft (er begehrt von ihr weibliche Arbeiten und sendet ihr Kompositionen zur lieben Erinnerung) bestanden, macht es glaublicher *). So

*) Jedenfalls wird man hier gern zwei Briefe Beethovens an Eleonore von Breuning aus früherer Zeit lesen, die das Verhältniß beider Personen bezeichnen. Beethovens Art, sein Unrecht schärfer zu empfinden und dringlicher abzubitten, als die Sache verdient, ist schon bekannt. Was die Abbitte im ersten Briefe betrifft, wissen wir nicht.

„Wien, den 2. November 93.

Verehrungswürdige Eleonore!

Meine theuerste Freundin!

Erst nachdem ich nun hier in der Hauptstadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten Sie von mir einen Brief, und doch waren Sie gewiß in einem immerwährenden lebhaften Andenken bei mir. Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünscht hätte. Da wars, wo mir der fatale Zwist noch vorschwebte, wobei mir mein damaliges Betragen so verabscheuenswerth vorkam. Aber es war geschehn, und wie viel gäb' ich dafür, wäre ich im Stande, meine damalige, mich so entehrende, sonst meinem Karakter zuwider, laufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. Freilich waren mancherlei Umstände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüstern von den wechselweise gegen einander gehaltenen Reden hauptsächlich dasjenige, was alle Uebereinstimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er spreche mit wahrer Ueberzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuscht. Ihr guter und edler Karakter, meine liebe Freundin, bürgt mir zwar dafür, daß Sie mir längst vergeben haben. Aber man sagt, die aufrichtigste Reue sei diese, wo man sein Vergehen selbst gestehet; dies habe ich gewollt. — Und lassen Sie uns nun den Vorhang vor diese ganze Geschichte ziehen, und nur noch die Lehre daraus nehmen, daß, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer besser sei, keinen Vermittler dazu zu gebrauchen, sondern daß der Freund sich an den Freund unmittelbar wende.

kann uns der Duft einer unscheinbaren Blume süßerwärmende Erinnerung in das Herz flößen.

Sie erhalten hier eine Dedikation von mir an Sie, wobei ich nur wünschte, das Werk wäre größer und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieses Werkchens und ich benutzte diese Gelegenheit, um Ihnen, meine verehrungswürdige Eleonore, einen Beweis meiner Hochachtung und Freundschaft gegen Sie und eines immerwährenden Andenkens an Ihr Haus zu geben. Nehmen Sie diese Kleinigkeit hin, und denken Sie dabei, Sie kömmt von einem Sie sehr verehrenden Freunde. O, wenn sie Ihnen nur Vergnügen macht, so sind meine Wünsche ganz befriedigt. Es sei eine kleine Wieder-Erwiederung jener Zeit, wo ich so viele und so selige Stunden in Ihrem Hause zubrachte, vielleicht erhält es mich im Andenken bei Ihnen, bis ich einst wiederkomme, was nun freilich so bald nicht sein wird. O, wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundin, freuen; Sie werden dann einen fröhlichen Menschen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und sein besseres Schicksal die Furchen seines vorhergegangenen widerwärtigen ausgeglichen hat.

Sollten Sie die L. Koch sehen, so bitte ich Sie, Ihr zu sagen, daß es nicht schön sei von ihr, mir gar nicht einmal zu schreiben. Ich habe doch zwei Mal geschrieben, an Malchus schrieb ich dreimal und — keine Antwort. Sagen Sie ihr, daß, wenn sie nicht schreiben wollte, sie wenigstens Malchus dazu antreiben sollte. Zum Schlusse meines Briefs wage ich noch eine Bitte; sie ist, daß ich wieder gerne so glücklich sein möchte, eine von Haienhaaren gestrickte Weste von Ihrer Hand, meine liebe Freundinn, zu besitzen. Verzeihen Sie die unbescheidene Bitte Ihrem Freunde. Sie entsteht aus großer Vorliebe für Alles, was von Ihren Händen ist, und heimlich kann ich Ihnen wohl sagen, eine kleine Eitelkeit liegt dabei mit zum Grunde, nämlich: um sagen zu können, daß ich etwas von einem der besten, verehrungswürdigsten Mädchen in Bonn besitze. Ich habe zwar noch die erste, womit Sie so gütig waren, mich in Bonn zu beschenken, aber sie ist durch die Mode so unmodisch geworden, daß ich sie nur als etwas von Ihnen mir sehr theures im Kleiderschranke aufbewahren kann. Vieles Vergnügen würden Sie mir machen, wenn Sie mich bald mit einem lieben Briefe erfreuten. Sollten Ihnen meine Briefe Vergnügen verursachen, so verspreche ich [illegible] gewiß, so viel mir möglich ist, hierin willig zu sein, so wie mir alles willkommen ist, wobei ich Ihnen zeigen kann, wie sehr ich bin

Ihr Sie verehrender
wahrer Freund
L. v. Beetho[illegible]n.

Zweiter Brief an Fräulein von Breuning.

Aeußerst überraschend war mir die schöne Halsbinde von Ihrer Hand gearbeitet. Sie erweckt in mir Gefühle der Wehmuth, so angenehm mir auch die

Von diesem Mittelpunkt aus mußte sich Beethovens Liebe zum Werk über alle Theilnehmenden verbreiten. Ihr zunächst stand ihr Gatte Florestan, der Streiter, der Leidende um das Recht, im Kerker, in Gefahr unmittelbaren Todes? Was ist uns Florestan? Der leere Name eines Mannes, der thatlos vorübergegangen oder vielleicht niemals gelebt hat. Beethoven war er durch sein Recht,

Sache selbst war. Erinnerung an vorige Zeiten war ihre Wirkung, auch Beschämung auf meiner Seite durch Ihr großmüthiges Betragen gegen mich. Wahrlich ich dachte nicht, daß Sie mich noch Ihres Andenkens würdig hielten. O hätten Sie Zeuge meiner gestrigen Empfindung bei diesem Vorfall sein können, so würden Sie es gewiß nicht übertrieben finden, was ich Ihnen vielleicht hier sage, daß mich Ihr Andenken weinend und sehr traurig machte. — Ich bitte Sie, so wenig ich auch in Ihren Augen Glauben verdienen mag, glauben Sie mir, meine Freundinn (lassen Sie mich Sie noch immer so nennen), daß ich sehr gelitten habe und noch leide durch den Verlust Ihrer Freundschaft. Sie und Ihre theure Mutter werde ich nie vergessen. Sie waren so gütig gegen mich, daß mir Ihr Verlust nicht sobald ersetzt werden kann und wird, ich weiß, was ich verlor, und was Sie mir waren, aber — ich müßte in Scenen zurückkehren, sollte ich viele Lücke ausfüllen, die Ihnen unangenehm zu hören und mir, sie darzustellen sind.

Zu einer kleinen Wiedervergeltung für Ihr gütiges Andenken an mich, bin ich so frei, Ihnen hier diese Variationen und das Rondo mit einer Violine zu schicken. Ich habe sehr viel zu thun, sonst würde ich Ihnen die schon längst versprochne Sonate abgeschrieben haben. In meinem Manuscript ist sie fast nur Skizze und es würde dem sonst so geschickten . . . . selbst schwer geworden sein, sie abzuschreiben. Sie können das Rondo abschreiben lassen und mir dann die Partitur zurückschicken. Es ist das Einzige, das ich Ihnen hier schicke, was von meinen Sachen ohngefähr für Sie brauchbar war, und da Sie jetzt ohnedies nach Kerpen reisen, dachte ich, es könnten diese Kleinigkeiten Ihnen vielleicht einiges Vergnügen machen.

Leben Sie wohl meine Fr[illegible]. Es ist mir unmöglich, Sie anders zu nennen, so gleichgültig ich Ihnen auch sein mag, so erlauben Sie doch, daß ich Sie und Ihre Mutter noch eben so verehre, wie sonst. Bin ich im Stande, sonst etwas zu Ihrem Vergnügen beizutragen, so bitte ich Sie, mich doch nicht vorbeizugehen; es ist noch das einzig übrigbleibende Mittel, Ihnen meine Dankbarkeit für die genossene Freundschaft zu bezeigen.

Reisen Sie glücklich, und bringen Sie Ihre theure Mutter wieder völlig gesund zurück. Denken Sie zuweilen an Ihren

Sie noch immer verehrenden Freund
Beethoven

durch ſein Leiden, durch Leonorens Liebe dreifach geweiht. Und wenn Unrecht und Knechtung ein Fluch ſind, ſchwebt und drückt nicht dieſer Fluch über allen Häuptern und beugt alle, ſo lange nur noch ein Einziger ihm verfallen iſt? So heiß empfand Beethovens freiheitdurſtend Gemüth mit Leonorens Gatten. Immer blieb ſie der Mittelpunkt.

In ſolchem Sinne wuchs die Begebenheit einiger vergeßner oder erdichteter Perſonen zu einem großen, ernſten Vorgang empor, ſittlich höher und künſtleriſch einheitvoller, als irgend einer deutſchen Oper unterliegt. Solches im Gemüthe tragend konnte Beethoven auch das Beiwerk, das Spiel des Rokko, des Pizarro, bis zu Marzelline und Jacquino hinunter mit hinnehmen. Hatte nicht auch Leonore ſich in dunkles Knechtsgewand gehüllt und in die niedern Verhältniſſe ſich ſchicken, die abgeſchmackte Verlobung mit Marzelline ſich gefallen laſſen, den niedrigſten Dienſten ſich unterziehn müſſen? Es iſt bemerkenswerth und zeugt dafür, daß er ſie in der That als Mittelpunkt des Ganzen empfunden, daß Jeder in ihrer Nähe veredelt und auf die Spitze ſeines Karakters gehoben wird. Rokko, Marzelline, ſelbſt Jacquino reden in ihrer Nähe, die als Knecht unter ihnen weilt, ganz anders, als in ihrer Abweſenheit.

Gleichwohl hat ihm das Kleinleben, ſo fremd und fern ſeiner Natur, viel zu ſchaffen gemacht. Marzellinens kleine Arie, „O wär' ich ſchon mit Dir vereint," hat er dreimal gearbeitet. Er ſollte überhaupt an der Oper Geduld lernen — und hat Treue an ihr geübt, zur Belehrung und Stärkung aller ehrlichen Künſtler.

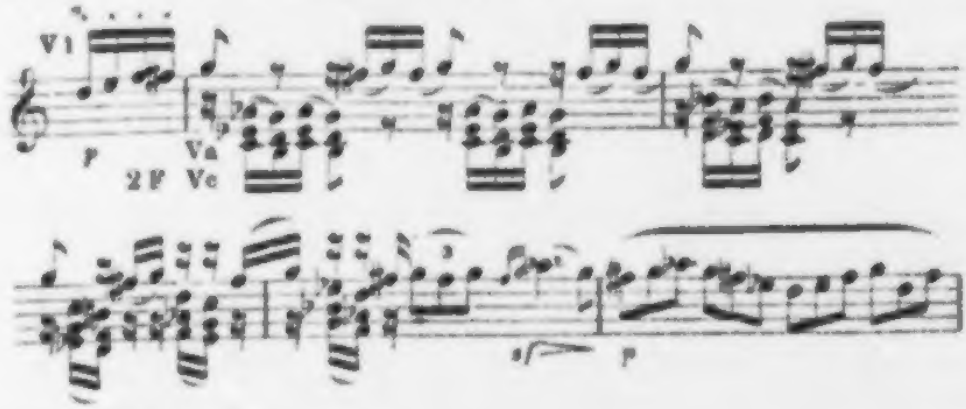
Als die Oper vollendet war, ſchrieb er die Ouvertüre. Die erſte.

Was hätte bei dieſer Ouvertüre, der erſten zu ſeiner Oper, ihm vorſchweben können, als Leonorens mildes Bild? Gleich hier lernen wir, daß in Wahrheit ſie die Seele ſeiner Oper geweſen, nicht blos nach der Anlage des Gedichts, ſondern noch entſchiedner

in Beethovens Auffaſſung. *) Ihr Daſein, ihre Geſchichte, das iſt der Inhalt der Ouvertüre.

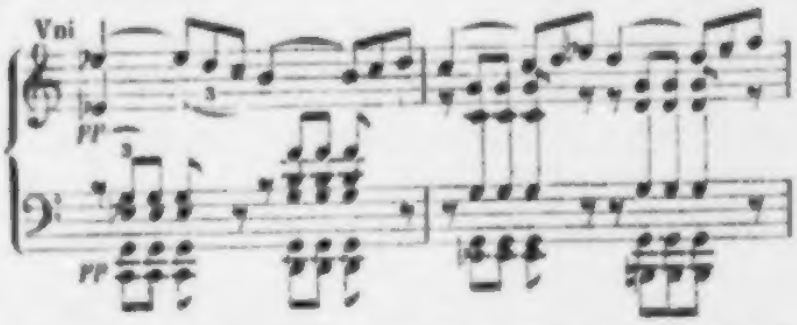
Nach dem erſten ſtark weckenden Aufſchlag des Orcheſters auf G—g—g̅ wallt ganz einſam, unbegleitet, die zartſinnige Melodie

daher, Leonorens Seele, in ſich friedvoll und himmelſtill, — ſo war ſie. Das wird uns nach einem zweiten Schlage vollſtimmig und mit Wehmuth (erſt Saiten, dann Bläſer, mit einer Wendung nach der ſchattigern Unterdominante F dur) wiederholt. Ein Schmerzruf (e—g—b—cis) reißt unverhergeſehn in das ſtille Daſein, darauf, verloren, angſtvoll ſuchend, ein ziellos geſchäftiges Schweifen abwärts und Wiederauftauchen, das durch die erſte, zweite Violin, Bratſche, Violoncell, wieder Bratſche, zweite, erſte Violin irrt. Das Bild tritt in feierlicher Dreizahl vor und läßt nicht wieder los die ängſtlich einſame, verlaſſen rathloſe Seele, die athemlos harrt und auf Einen Punkt hin geſeſſelt

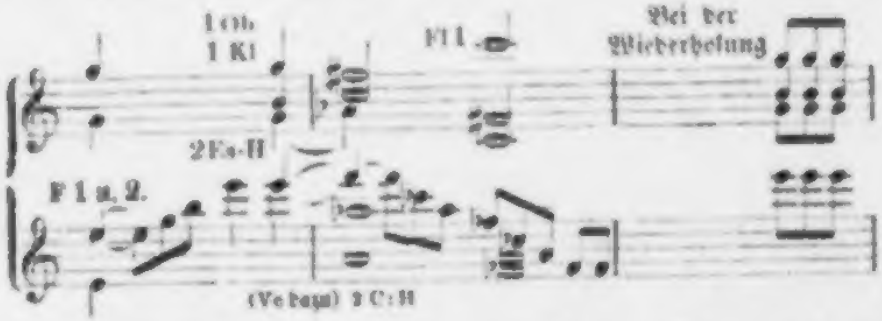


*) Daß Beethoven den vom deutſchen Dichter gewählten Titel, Fidelio, hat feſthalten wollen, während die Theaterdirektion den ſchon populär gewordnen, Leonore, feſtbiett, ſpricht nicht gegen die oben nur als Frage, als pſychologiſche Hypotheſe hingeſtellte Annahme; denn Fidelio iſt ja nur die Maske Leonorens, als Fidelio tritt Leonore in der Oper auf; was ſie zuvor geweſen, erzählt die Ouvertüre.

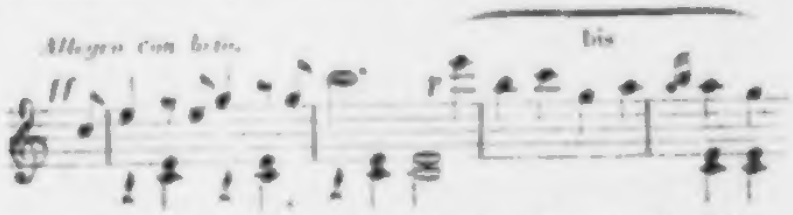
lauscht und bangt und über dem dunkeln Abgrund ihres Leids klagt



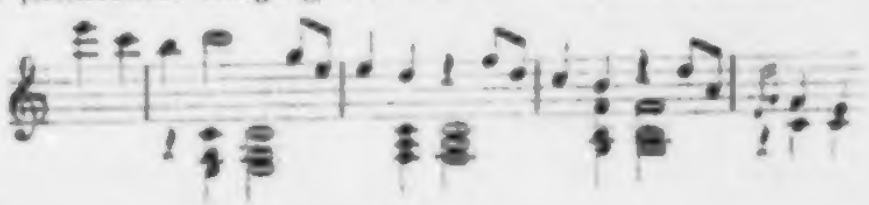
und die Stimme des Mitleids (Wiederholung mit Zutritt von Flöte und Klarinette) weckt. Dann taucht aus seufzerschwerem Schmerze, hart der zagenden Weiblichkeit abgekämpft,



der Entschluß zu ihrer That auf; aus frischem gesundem Leben tritt sie, da es ihr auferlegt ist, voll Muth und Seelenadel, Freudigkeit im warmen Herzen, die steile Bahn an. Erwartungsvoll, gespannt, leichten weiblichen Schritts strebt sie vorwärts



mit seelenvollem Ausgang, warm wie ein rührend Gelübde,

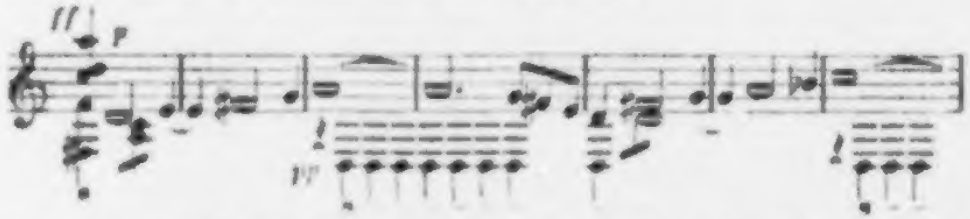


rührig und doch höchst maaßvoll.

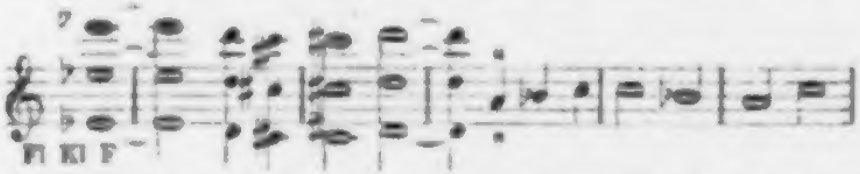
Iſt denn das nicht ein wundervoller Ouvertürengedanke, vor dem Leid das Glück zu ſchildern? zu ſagen: ſo war ſie, ſtill in ſich geſchmiegt, das Glück ungetrübten, von Zärtlichkeit wie auf Mutterarmen gewiegten Daſeins träumend! So, aufgeſchreckt, verloren ſie und der Gatte, wenn ſie nicht in ſich Rettung findet, ſo trat ſie die Heldenlaufbahn an, trug die Niedrigkeit — und wenn der Vorhang ſich wieder hebt, ſeht ihr ſie vor dem Grabe, das ſie dem Gatten hat graben müſſen! Aber da, gerade da wird ſie ſiegen!

Niemals iſt eine Ouvertüre ſchöner gedacht, ein Prolog ſinnvoller gefunden worden.

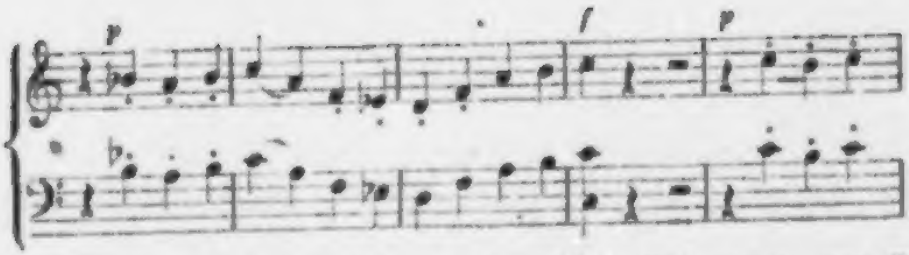
Und das Alles geht ſo menſchlich, ſo deutſch und weiblich her, ohne Uebertriebenheit und moderne Reckenhaftigkeit, ohne Hehl menſchlicher Schwäche! — Wenn die Kraft faſt verſagt, der freudige Muth faſt erſchöpft iſt, dann pocht und treibt aus der tiefſten Tiefe des Gemüths leis aber unabläſſig — man weiß nicht welche Mahnung an die Tiefe des Kerkers oder des Geſchicks



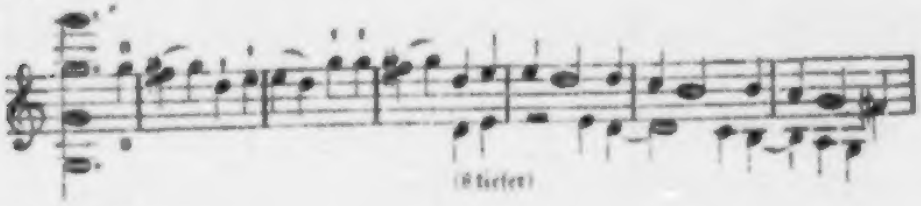
den zagenden Fuß vorwärts nach a, der unbeſtimmten Quinte, nach der verlangenden Septime c, nach der ſchmerzlich übertriebnen kleinen None es, ſchlägt da in bange Klage um, verlangend,



wie der Hirſch ſchreiet nach friſchem Waſſer, nach Erlöſung. Und aus allem Leid, aus allem Gekläff der verfolgenden Sorgen taucht die Seele dem Schwane gleich unter, und gereinigt und erfriſcht wieder auf mit dem Muthe der Jugend und Geſundheit zu neuem Leben, zu erneutem Vordringen,

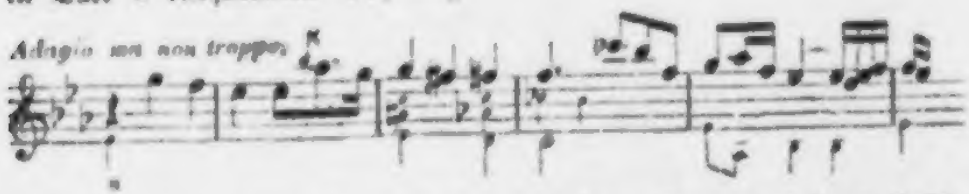


und ſchon mit dem Vorgefühl des freudigſten Triumphes, und ſinnend —



auf Vollendung.

Das war der erſte Theil. Mit kurzen Schlägen wendet ſich nun der Gang über B nach Es, um hier, — mit einer krankhaften in Takt 4 enthaltenen Dehnung

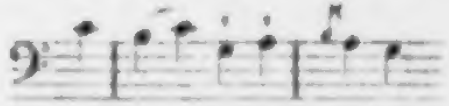


das Thema aus Floreſtans Arie im Kerker, „In des Lebens Frühlingstagen," in Oboe, Klarinetten, Fagotten und Hörnern aufzuführen und in Einem Blicke die ſchöne Vergangenheit und das jetzige Elend zuſammenzufaſſen. Bei der Wiederholung fällt die Dehnung weg, Horn und Klarinette haben die Melodie, von harmoniſchen Figuren der erſten Violin in Zweiunddreißigſteln umſpielt. Hieraus entwickelt ſich ein reizvoll rhythmiſcher Zwiſchenſatz,

der jenes Thema in Fdur wiederbringt, — es iſt wie Hinlauſchen der Seele, als hätte Leonorens Liebe die Macht, durch Kerkerwände

hindurch die Gedanken und Seufzer Floreſtans zu ihr hinzuziehn. Der Zwiſchenſatz führt wie zuvor eine Stufe höher, nach G, wo das Motiv der Arie ſich zum letztenmal und weit ausgebreitet aufſtellt.

Der letzte Theil (es iſt ein Rondo fünfter Form) wiederholt den Inhalt des erſten beſtätigend im Hauptton und führt einen Anhang herbei, der dem Hauptſatz entnommen iſt



und — ſeltſam vorbedeutend! — ein ſolches aus allmähliger Anſammlung oder Anſtauung der Inſtrumente erwachſendes Crescendo anregt, mit dem einige Jahre ſpäter Roſſini die materialiſirten Wiener zuſammentrommeln und wie der Rattenfänger von Hameln führen ſollte, wohin ihm beliebte, ganz weg von Beethoven. Nur die breiten Prachtharmonien Beethovens, die hatte der Welſche nicht.

Der Schluß

iſt lauter Triumph, unſchuldvolle, hohe Freude, nur Glück, keine Erregung, keine Leidenſchaft! Sie hat den Hort ihres Daſeins wiedergewonnen! daß ſie ſelber ihn erſiegt, das iſt mit allem Leid ſchon vergeſſen.

Dies war die Ouvertüre, die Beethoven zuerſt für die Oper erſonnen hatte. Erwägt man, mit wieviel Kleinleben die Oper durch Einmiſchung der Marzelline und ihrer Sippſchaft behelligt, wie gehäuft in ihr die trüben Bilder von Tyrannei, Kerker und Todesnoth ſind: ſo muß man, wie uns ſcheint, doppelt anerkennen, was oben von der Angemeſſenheit dieſer Ouvertüre geſagt worden iſt. Sie iſt wie Sonnenſchein vor Unwetter, der neue Heiterkeit nach der gefahrvollen Umdüſterung verheißt; ja, ſie ergänzt die thatarme

Oper, da sie uns die Strebungen vorher mit ihrem schreckvollen Anlaß erzählt; und zugleich gewährt sie uns im Spiegelbild vergangnen Glücks das Anschaun des Glücks, das Leonoren lohnen und Florestan aus seinem Leid herstellen wird.

Ja, Beethoven selbst ist theoretisch Anhänger dieser Ansicht. In seinen Konversationsheften lesen wir Folgendes:

„Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: die tragischen Helden müssen Anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch in Egmont. Wenn sie nun recht glücklich sind, so kommt mit einem Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten um ihr Haupt, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle, und verwegen sehen sie dem Geschicke, ja dem Tod in's Aug'! .... Klärchens Schicksal interessirt deßwegen, wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die sogleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, ist langweilig."

Demungeachtet kam diese Ouvertüre gar nicht mit der Oper zur Aufführung und ward erst nach Beethovens Tode unter dem Titel

Ouverture caractéristique, oeuvre posthume,

als Op. 138 herausgegeben.

„Sie war fertig (erzählt Schindler, der aber erst 1808 mit Beethoven bekannt ward und erst 1813 mit ihm in nähere Verbindung trat), aber der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, daß sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowski versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschaar einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werks zu wenig bezeichnend gefunden, folglich bei Seite gelegt, und kam bei Lebzeiten Beethovens nimmermehr zum Vorschein."

Lassen wir einstweilen Beethovens Vertrauensmangel bei Seite, so müssen wir unumwunden aussprechen, daß die Freunde geirrt, jene erste Ouvertüre verkannt haben. Was eben, keineswegs er-

ſchöpfend, über ſie geſagt worden, mag dieſen Ausſpruch unterſtützen. Fügen wir hier noch zu, daß die Ouvertüre auch den äußeren Verhältniſſen nach den Bedingungen einer Opern-Ouvertüre wohl entſpricht; ſie iſt für dieſen Zweck nicht zu lang, und ſie iſt klar verſtändlich für Jedermann, der überhaupt des Antheils an der Oper fähig iſt.

Allein die Mehrzahl der Menſchen, und vor Allem der ſogenannten Kenner und Sachverſtändigen, läßt ſich in ihren Auffaſſungen durch vorgefaßte Meinung beſtimmen. Sie blicken nicht auf die Sache ſelbſt, ſondern ſie verlangen, daß ihren ſubjektiven Erwartungen entſprochen werde, die ſie meiſt von Weitem her mitbringen. Von Beethoven war man gewohnt, Sublimes und Unerhörtes zu empfangen, in den Symphonien, beſonders der letzten, der heroiſchen, überwältigende Maſſen-Entfaltung, die erhabenſten Gedanken in tiefſinniger, weiter, kunſtreicher Ausführung, überall eine bis an das Myſtiſche gehende Verſenkung — und was ſich ſonſt als allgemeine Kriterien ſeines Schaffens ausſprechen läßt. Das war es alſo, was man von der neuen Ouvertüre erwartete, wo möglich potenzirt, in einem Fortſchritte, wie man — ohne nähere Beſtimmung — von den erſten Symphonien zur dritten wahrzunehmen beliebte. Vor allen Dingen aber begehrte man das, was gewöhnlich als Originalität gilt, neue, ſchlagende Wendungen der Melodie und Modulation, kurz das Niedageweſene.

Dergleichen findet ſich auch genug in Beethovens Werken. Aber nicht in dieſen Einzelheiten, die jeder gewandte muſikaliſche Gaukler beliebig herausbringen kann, liegt ſeine wahre Originalität und ſein Verdienſt, ſondern darin, daß er ſich ſeiner jedesmaligen Aufgabe ganz, auf das Innigſte und Treueſte, ohne Nebenabſichten und Rückſichten hingab, daß er ganz in ihr aufging. Dabei konnte er weder die neuen, ſelbſt kühnſten Wendungen (S. 314) ſcheuen, noch das Einfachſte zurückweiſen, etwa um Abſonderliches zu ſuchen, wenn das Einfachſte das der Sache Gemäße war. Jene Origina-

litäten nun werden leicht bemerkt, ſchwerer wird der Sinn des Ganzen gefaßt und von den Kennern am ſchwerſten die wahrhaft geniale Einfalt, die nichts als die Sache ſelbſt ſich ausſprechen läßt. Hierin iſt Beethoven am häufigſten mißverſtanden worden. Lenz, der von wahrem Enthuſiasmus für ihn erfüllt iſt, nennt die Prometheus-Ouvertüre eine Sommerſproſſe (S. 210) und rechnet zwar die Fantaſie mit Chor zu den Werken hohen Styls, meint aber: das Solo der Flöte und des Fagotts ſcheine mehr eine Variation auf das Lied „Er hat ſich einen Jux gemacht!“ als auf das ſublime Motiv (es iſt nicht ſublim, es iſt gefällig einladend) des Allegretto.

So fiel auch das Urtheil über die Ouvertüre aus. Ohnehin mögen die Verhältniſſe drängend und verwirrend eingegriffen haben; denn die Aufführung ſtand nahe bevor (eine ſchlimme Zeit für den Komponiſten, klar zu urtheilen und feſt zu bleiben), und Wien ſah nach der Zertrümmerung der öſterreichiſchen Armeen die Franzoſen unaufhaltbar gegen ſich heranbringen. Hat Beethoven ſelber das Zutrauen zu ſeiner Ouvertüre verloren, ſo iſt das nicht einmal ſo auffallend, als ſpäter, in ganz ruhiger Zeit, ſein Irrewerden an einem ſeiner tiefſten Sätze, dem ſogenannten Scherzo der Cmoll-Symphonie, wovon noch die Rede ſein wird.

Genug, die Ouvertüre wurde zurückgelegt und eine andre, die mit einer dritten als

2de et 3e Ouverture en ut de l'opéra de Beethoven Léonore (Fidélio) comp. en 1806

lange nach Beethovens Tode herausgegeben ward, an ihre Stelle geſetzt.

Die Geſtalt der Oper ſelbſt war damals von der jetzt allgemein bekannten in manchen Punkten abweichend. Vor allem war ſie in drei Akte getheilt.

Wenn der Vorhang ſich hebt, war Marzelline allein auf der Bühne und ſang nach kurzem Monolog ihre Arie „O wär' ich ſchon mit dir vereint“ (Cmoll, Cdur nach der Cdur-Ouvertüre), worauf

Jacquino auftrat und das Duett „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein" anhob. Rocco kommt dazu, hat seine Bedenken gegen das Heirathen überhaupt, und so entspinnt sich das Terzett „Ein Mann ist bald genommen, bald nimmt man sich ein Weib." Nun erst tritt Leonore als Fidelio ein und es folgt (als No. 4) das Quartett „Mir ist so wunderbar," womit denn das Drama in ein höheres Stadium tritt, nachdem es mit drei Scenen und Musikstücken im Kleinleben und bei den Thorheiten Marzellinens und Jacquino's sich aufgehalten. Rocco's Arie, „Hat man nicht auch Geld beineben," folgt, das Terzett „Gut, Söhnchen, gut" schloß damals den ersten Akt, der allerdings weder die hohe Richtung der Oper noch den Karakter Leonorens genügend bezeichnete. Wie fremdartig vollends dieser erste Akt und die zweite oder dritte Ouvertüre einander gegenüberstehn mußten, sieht jeder, der die Ouvertüren kennt, auf den ersten Blick.

Den zweiten Akt eröffnete der Marsch und der Eintritt Pizarro's nach dem Aufzug der Soldaten; es folgt, wie jetzt, Pizarro's Arie und sein Duett mit Rocco. Beide gehn ab, Marzelline tritt mit Leonore (Fidelio) auf und behelligt sie in einem Duett (das war No. 9) mit ihren Gedanken über Eheglück. — So viel, und nicht mehr, über die erste Anlage der Oper.

So ging sie nun, mit der zweiten Ouvertüre, am 20. November 1805 im Theater an der Wien in Scene.

Aber unter welchen Umständen! Sieben Tage zuvor waren die Franzosen in Wien eingerückt, Tausende der höhern Klassen, darunter Lichnowski und andre Freunde Beethovens, hatten die Stadt verlassen, das Theater war fast nur von französischen Offizieren besucht, die Darstellung mangelhaft, das Orchester schon gegen die Ouvertüre, wegen der großen Schwierigkeit besonders für die Bläser, gestimmt, auch wohl durch Schroffheiten in Beethovens Benehmen gereizt. Die Aufnahme war eiskalt; nach drei Vorstellungen zog Beethoven sein Werk zurück.

Es war gefallen. Besonders die Ouvertüre, die noch einigemal in Konzerten aufgeführt wurde, hatte Alles gegen sich. Das Publikum fand sie ungemessen lang, unverständlich, und empörte sich am meisten gegen das Trompetensolo, das mitten in der Ouvertüre jenes Trompetensignal vorbedeuten sollte, das in der Oper die Ankunft des Ministers verkündet. Man nahm es durchaus für ein Posthorn. „Vor Kurzem (heißt es in einem Bericht aus Wien im Freimüthigen 1806) wurde die Ouvertüre zu Fidelio im Augarten gegeben und alle parteilosen Musikkenner und Freunde waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen betäubenden Eindruck." Auch Cherubini befliß sich zu erklären, er wisse nicht, aus welchem Ton die Ouvertüre gehe.

Der Oper selber stand die Vorliebe, deren gerade damals bei den Wienern Cherubini genoß, dann aber auch der Vergleich mit der sehr beliebten paerschen Oper Leonore im Wege; allerdings war die flache Freundseligkeit, ewige Sichselbstgleichbleiberei paerscher Musik leichter faßlich, vielleicht im Druck und den Aufregungen der damaligen Zeit wohlthuender. Aber auch ruhige Stimmführer erklärten sich gegen das Werk. „Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten des vorigen Monats (schreibt der Bericht Erstatter der allg. mus. Ztg.) war wohl die schon längst erwartete Beethovensche Oper Fidelio oder die eheliche Liebe. Sie wurde am 20. November zum ersten Mal gegeben, aber sehr kalt aufgenommen. Wer dem bisherigen Gang des beethovenschen, sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, mußte etwas ganz Anderes von diesem Werke hoffen, als

gegeben worden. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man mußte also vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouvertüre besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus Cdur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist, und mit andern beethovenschen Instrumentalkompositionen — auch nur z. B. mit seiner Ouvertüre zum Ballet Prometheus keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zum Grunde, sie sind größtentheils zu lang gehalten, der Text ist unaufhörlich wiederholt, und endlich auch zuweilen die Karakteristik auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett im dritten Akte, aus Gdur, nach der Erkennungsscene selbst zum Beispiel anführen kann. Denn das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violincorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus, als das stille, wehmüthig tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben. Viel besser ist im ersten Akte ein vierstimmiger Canon gerathen, und eine affektvolle Diskantarie aus F- (E)dur, wo drei obligate Hörner mit einem Fagotte ein hübsches', wenn gleich zuweilen etwas überladenes Accompagnement bilden. Die Chöre sind von keinem Effekte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, ist offenbar mißrathen."

Es ist überhaupt viel Fischblut und Fischgeruch in all diesen Rezensionen und Berichten, und unter dem Anschein von Bescheidenheit und Schonung viel Anmaßung. Was will es heißen, wenn von einem „gewissen originellen Schöpfungsglanz," von „Neuem und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen" (Beethoven hat weder das Eine, noch das Andre, noch das Dritte gesucht, sondern

nur der jedesmaligen Idee nachgetrachtet, in der er „das Schöne" fand) geredet, oder irgend etwas „nicht vorzüglich" genannt wird? Das sind diese in ihrer Allgemeinheit nichtssagenden Phrasen, die sich nicht auf die Sache einlassen, sondern daneben — und ein bischen darüber stellen, um sie nach fremdem abstraktem Maaß zu messen, Beispiele zu dem S. 297 Gesagten. Aber der Erfolg zeugt dafür, daß jener Berichterstatter im Einklang mit der Auffassung des Publikums gesprochen. Und — im Hinblick auf diese erste Gestaltung (S. 343) der Oper kann man dem Publikum nicht allzu große Schuld beimessen; der erste Akt im Verein mit der Ouvertüre mußte den Gesichtspunkt für die Auffassung schwankend machen.

Beethoven aber war überzeugt, das Werk sei den Kabalen seiner Feinde*) zum Opfer gefallen. Er legte namentlich fortwäh-

*) Daß er Feinde genug gehabt, dafür bürgt schon seine Eigenthümlichkeit. Den schwachen Menschen — und sie bilden die Mehrzahl — wird unheimlich in der Nähe eines selbständigen und eigenthümlichen Karakters; gern suchen sie den alten Fabelschluß

„Du Narr, willst klüger sein, als wir?"
Man zwang den Pelz, davonzulaufen.

in Anwendung zu bringen. Dann kam der Neid, dann aber auch der Verdruß, den Beethovens Schroffheit und ein gewisses sarkastisches Wesen, dem er sich leicht und oft überließ, bei sonst Gutgesinnten erregen mußte. Dieser Sarkasmus nahm oft eine wunderliche Form an, er stützte sich auf alte musikalische Anekdoten, die Beethoven aus der allg. mus. Zeitung aufgelesen und auf die er mit einem nur im Zusammenhang der Anekdote verständlichen Wort anspielte; vielleicht gerade damit schärfer verletzend, weil es weithergeholt, oder gar hinterhaltig erscheinen konnte. So pflegte er, wenn ein Sänger seine Sache schlecht gemacht, den Umstehenden mit freundlichem Zunicken laut genug „Da capo!" zuzurufen. Das bezog sich nämlich auf eine Anekdote aus Paris. Dort hatte sich ein schlechter Sänger mit schwacher Brust in einer langen Bravour-Arie hören lassen und war ausgepfiffen worden; eine einzige Stimme hatte nachdrücklich Da capo! gerufen und den Sänger bewogen, vorzutreten und seine Arie nochmals bis zu Ende durchzusingen, obgleich er bei dem Gelärm der Zuhörer sich selber kaum hören konnte. Kaum ließ das Pfeifen und Toben ein wenig nach, so erhob jene Stimme wieder ihr lautes und beharrliches Da capo — und der Sänger trat wieder vor. Nun wandte sich der Zorn des Publikums gegen den Da capo-

rend großes Gewicht darauf, daß man die Oper nicht Fidelio, sondern gegen seinen Willen Leonore genannt; wollte er dem Vergleiche mit Paer ausweichen?

Schreier. Que voulez Vous? entgegnete der: moi, je voulais faire crever cette canaille! . . . . ich wollte, der Lump solle singen, bis er platzte.

Unangenehmer, wenigstens für unser Gefühl, war ein andrer Vorfall, der eine hochmüthige und anspruchvolle italienische Sängerin und die übertrieben gegen sie nachsichtigen Wiener beschämen sollte. Beethoven ließ nachstehende Anekdote aus der allg. mus. Zeitung in zahlreichen Abschriften vertheilen.

„Der Castrat Caffarelli war, wenn auch nicht der Stifter, doch der erste Verbreiter des an Verzierungen, Koloraturen und Variationen überfülleten neueren italienischen Gesanges. Kein Sänger der Welt hat diesen Caffarelli an Geläufigkeit der Kehle und Nettigkeit der ausgelassensten Verbrämungen übertroffen. Damit bezauberte er Alles, vernichtete fast die edlere Schule Porporas in Italien, und wurde mit so vielem Beifall und Gold überhäuft, daß er sich ein Herzogthum kaufen konnte. Nur an Diamanten und andern Pretiosen besaß er über zwei Millionen Livres. Mit seinen Reichthümern wuchs seine Eitelkeit, sein Stolz, seine Launigkeit fast bis zur Tollheit.

Unter Ludwig XV. kam er nach Paris und sang vor dem König und seinem Hofe. Der König schickte ihm eine kostbare goldene Dose. Was? rief Caffarelli dem Ueberbringer zu — der König schickt mir eine solche Dose? Behalten Sie sie, denn sehen Sie, hier habe ich deren dreißig, die alle mehr werth sind als diese. Wenn sie wenigstens mit dem Bildniß des Königs geziert wäre! — Mein Herr, erwiederte jener, der König von Frankreich schenkt sein Portrait nur Gesandten. — Pah, Gesandte, so mag er sich von Gesandten vorsingen lassen! —

Man erzählte dies dem König: er lachte und erzählte es der Gemahlin des Dauphin, einer eifrigen Musikliebhaberin (Prinzessin von Sachsen). Diese ließ den Sänger kommen, erwähnte jener Impertinenz mit keiner Silbe, gab ihm einen schönen Diamanten, und zugleich seinen Reisepaß. Er ist vom König selbst unterzeichnet, das ist viel Ehre für Sie — sagte sie. Aber Sie werden sogleich Gebrauch davon machen, denn er gilt nur auf zehn Tage.

Nun kam Caffarelli nach Rom. Der Cardinal Albani lud ihn zu sich ein, und zugleich die vornehmsten Damen und Herren der Stadt. Caffarelli versprach zu kommen und zu singen, sandte auch die Musik zu einer Lieblingsarie, die er vortragen wollte, im Voraus dahin.

Der Abend, die Stunde des Conzerts kommen, Caffarelli kommt nicht. Der Kardinal schickt: man findet ihn in Pantoffeln und Schlafrock.

Wie? Ihre Eminenz und die ersten Familien Roms erwarten Sie! sagte der Bote erstaunt; Oh che disgrazia! (welch ein Unfall!) erwiederte der Virtuos. Ich hab' es vergessen. Sagen Sie Seiner Eminenz, er möge mich entschuldigen, ich komme schon ein andermal. Ich bin nicht aufgelegt, und ehe ich meine Toilette gemacht, wäre auch der Abend dahin. — Wie gesagt, er mag mich entschuldigen. Ein andermal!

Richtiger urtheilten, als ſich nur erſt die Zeiten beruhigt hatten, ſeine Freunde. Ihnen leuchtete der hohe Werth der Kompoſition ein, aber zugleich die Nothwendigkeit von Aenderungen und

Die verſammelten Eminenzen geriethen in nicht geringen Allarm über dieſe Antwort. Albani nahm ſeine Maaßregeln augenblicklich. Der Maggiordomo mußte in eine Kutſche ſteigen, vier handfeſte Reitknechte mußten ihm folgen. Mein Herr, begann jener, da ſie bei Caffarelli angekommen waren, Sie folgen mir zum Cardinal wie Sie ſind. Caffarelli machte Umſtände, die Hatſeſte machten eine gewiſſe leiſe Bewegung, und der Haushofmeiſter wiederholte kalt und feſt ſeine Foderung.

Caffarelli verblüfft, ſtieg ein, kam an. Er tritt im Putz von Schlafrock und Pantoffeln in den glänzenden Saal, jene Begleitung bleibt ihm immer zur Seite. Er verſucht ſich durch Geſten, auch durch abgebrochene verbindliche Worte zu entſchuldigen, kein Menſch antwortet eine Silbe, oder macht auch nur eine Bewegung.

Die fürchterlichen Begleiter machen links um. Caffarelli muß mit und kommt in's Orcheſter. Auch hier eine Todtenſtille. Er findet nur ſein Pult mit der aufgeſchlagenen Stimme ſeiner Arie, nicht einmal einen Stuhl, in welchen er ſich ſonſt von grazia zu werfen gewohnt war.

Sobald er an das Pult kommt, fängt das Orcheſter an, und zwar zu ſeinem Entſetzen, das Ritornell ſeiner Arie. Er muß ja wohl ſingen, und im Trotz ſingt er wirklich ſehr gut.

Man applaudirt laut, man ruft, bravo Caffarelli! bravo Caffarelli!

Jetzt wieder alles ſtill, und die fünf furchtbaren Geſichter ſtehen wieder da, und nöthigen ihn, in das Vorzimmer zu gehen.

Hier überreicht ihm der Maggiordomo eine prächtige Doſe voll Zechinen, und ſagt: Empfangen Sie hier von Sr. Eminenz dieſe Belohnung für Ihre Talente.

Und nun fällt jenes Quartett ein: Empfangen Sie hier von Sr. Eminenz dieſe Belohnung für Ihre Ungezogenheit. Damit giebt ihn ein jeder in einigen tüchtigen Hieben ſeine Peitſche zu koſten.

Sobald die Geſellſchaft im Salon den Virtuoſen ſchimpfen und ſchreien hört, wiederholt ſie das laute Applaudiren und den Ruf: bravo Caffarelli! bravo Caffarelli!

Am andern Morgen wurde es Lieblingsbonmot in der Stadt, daß die Kardinäle tüchtigere Zuchtmeiſter wären als die Könige von Frankreich."

Es mißfällt, daß ein Künſtler ſich, gleichviel aus welchem Grunde, zum Erzähler einer gegen einen andern Künſtler begangnen Brutalität macht, mag dieſer anderè ſie auch hervorgerufen haben. Uebrigens iſt ein direkter Einfluß dieſer Vorgänge nicht anzunehmen, auch hatte die Oper nicht einer Kabale, ſondern den ungünſtigen Verhältniſſen — und ihrer Eigenthümlichkeit ihr Schickſal zu danken.

Kürzungen. Zuerſt nahmen Steffen Breuning und der Hofrath v. Collin (der Dramatiker) darüber Rückſprache; dann wurde bei Lichnowski eine förmliche Sitzung gehalten, der das fürſtliche Paar, jene Beiden, Graf Moritz Lichnowski, der Tenoriſt Röckel, der Baſſiſt Mayer und Beethoven ſelber beiwohnten. Beethoven ſaß am Klavier, die Oper wurde gewiſſenhaft durchgenommen, die Sitzung verlängerte ſich von Abends 7 Uhr bis 2 Uhr Nachts. Anfangs vertheidigte er jeden Takt; ſein Zorn kannte keine Gränzen, als die allgemeine Meinung ſich dahin ausſprach, daß ganze Stücke wegfallen müßten. Schritt für Schritt mußt' er dann nachgeben; die meiſten Muſikſtücke wurden mehr oder weniger gekürzt, das Terzett No. 3 („Ein Mann iſt bald genommen") und das Duett No. 9 („Um in der Ehe froh zu leben") fielen ganz weg, die Oper wurde auf zwei Akte eingerichtet (ſo, wie ſie jetzt gegeben wird) die Ouvertüre wurde ſo durchgreifend umgearbeitet, daß ihre neue Geſtalt einigermaßen als neues Werk gelten und als dritte Ouvertüre herausgegeben werden konnte. Die Pizarro-Arie wurde neu komponirt, Marzellinens Arie hinter ihr Duett geſtellt. So weit war Beethoven ſchon gebracht, daß er ſich um die Gunſt der Sänger bewarb und in einem Briefchen bat: Röckel ſolle nur ja ſeine Sache recht gut machen bei der Milder, von der der leipziger Bericht-Erſtatter ſagt, ſie habe trotz ihrer ſchönen Stimme doch viel zu wenig Affekt und Leben gezeigt, damals gewiß mit Recht, denn ſie hat ihre höhere Stellung erſt in Berlin durch Spontini erhalten. „Morgen (ſagt Beethoven im Briefe) komme ich aber ſelbſt, um den Saum ihres Rockes zu küſſen."

So hat Beethoven geſprochen. Wer den Couliſſen naht, wird leicht mit Oel beſchmiert.

Die Oper ging am 29. März 1806 wieder in Scene, wurde zweimal, das letzte Mal am 10. April, wiederholt und dann zurückgelegt. Sie war abermals geſcheitert.

Der nachfolgende Brief von Stephan Breuning giebt eine Anschauung der damaligen Sachlage.

„Wien, den 2. Juni 1806.

Liebe Schwester und lieber Wegeler.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Ueber Beethovens Oper habe ich Euch in meinem letzten Briefe, so viel ich mich erinnere, zu schreiben versprochen. Da es Euch gewiß interessirt, so will ich dieses Versprechen erfüllen. Die Musik ist eine der schönsten und vollkommensten, die man hören kann; das Sujet ist interessant, denn es stellt die Befreiung eines Gefangenen durch die Treue und den Muth seiner Gattin vor; aber bei dem Allen hat nichts wohl Beethoven so viel Verdruß gemacht, als dieses Werk, dessen Werth man in der Zukunft erst vollkommen schätzen wird. Zuerst wurde sie sieben Tage nach dem Einmarsche der französischen Truppen, also im allerungünstigsten Zeitpunkte, gegeben. Natürlich waren die Theater leer und Beethoven, der zugleich einige Unvollkommenheiten in der Behandlung des Textes bemerkte, zog die Oper nach dreimaliger Aufführung zurück. Nach der Rückkehr der Ordnung nahmen er und ich sie wieder vor. Ich arbeitete ihm das ganze Buch um, wodurch die Handlung lebhafter und schneller wurde; er verkürzte viele Stücke, und sie ward hierauf dreimal mit dem größten Beifall aufgeführt. Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, daß sie seitdem nicht weiter mehr gegeben worden ist. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt und der einzige Umstand mag Euch zum Beweise der übrigen dienen, daß er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, daß die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: „Fidelio," wie sie auch in dem französischen Original heißt und unter dem sie nach den gemachten Aenderungen

gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel: „Leonore" auf dem Anschlagezettel. Die Kabale ist für Beethoven um so unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag er nach Prozenten mit seiner Bezahlung angewiesen war, in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurückgeworfen ist und sich um so langsamer wieder erholen wird, da er einen großen Theil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat. Die meiste Freude habe ich vielleicht ihm gemacht, da ich, ohne daß er etwas davon wußte, sowohl im November, als bei der Aufführung am Ende März, ein kleines Gedicht drucken und in dem Theater austheilen ließ. Für Wegelern will ich beide hier abschreiben, weil ich von alten Zeiten weiß, daß er etwas auf dergleichen Dinge hält; und da ich einst Verse auf seine Erhebung zum Rector magnificus celeberrimae universitatis Bonnensis machte, so kann er nun durch Vergleichung sehen, ob ich in meinem poetischen Gelegenheitsgenie Fortschritte gemacht habe. Das erste kleine Gedicht war in reimlosen Jamben:

Sei uns gegrüßt auf einer größern Bahn,
Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief.
Da Schüchternheit zu lang zurück Dich hielt!
Du gehst sie kaum, und schon blüht Dir der Kranz,
Und ältere Kämpfer öffnen froh den Kreis.
Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft:
Die Fülle strömt, gleich einem reichen Fluß;
Im schönen Bund schlingt Kunst und Anmuth sich,
Und eigne Rührung lehrt Dich Herzen rühren!

Es bebt, erregte wechselnd unsre Brust
Leonorens Muth, ihr Lieben, ihre Thränen;
Laut schallt nun Jubel ihrer seltnen Treu,
Und süßer Wonne weichet bange Angst.
Fahr muthig fort; dem späten Enkel schrint,
Ergriffen wunderbar von Deinen Tönen,
Selbst Liebens Bau dann keine Fabel mehr.

Das zweite beſteht aus zwei Stanzen und enthält eine Anſpielung auf die Anweſenheit der franzöſiſchen Truppen zur Zeit der erſten Aufführung der Oper:

Noch einmal ſei gegrüßt auf dieſer Bahn,
Die Du betrat'ſt in bangen Schreckenstagen,
Wo trübe Wirklichkeit von ſüßem Wahn
Die Zauberbinde riß und furchtbar Jagen
Uns All' ergriff, wie wann den ſchwachen Kahn
Des wilden Sturms gewalt'ge Wellen ſchlagen;
Die Kunſt floh ſcheu vor rohen Kriegesſcenen,
Der Rührung nicht, aus Jammer floſſen Thränen.

Dein Gang voll eigner Kraft muß hoch uns freun,
Dein Blick, der ſich auf's höchſte Ziel nur wendet,
Wo Kunſt ſich und Empfindung innig reihn.
Ja, ſchaue hin! der Muſen ſchönſte ſpendet
Dort Kränze Dir, indeß vom Lorbeerhain
Apollo ſelbſt den Strahl der Weihung ſendet.
Die ruh' noch ſpät auf Dir! in Deinen Tönen
Zeig' immer ſich die Macht des wahren Schönen.

Dieſe Abſchrift hat mich aber wirklich ganz ermüdet; ich kann daher wohl dieſen ohnehin langen Brief ſchließen. Ich will Euch nur noch die Nachricht ſchreiben, daß Lichnowski die Oper jetzt an die Königin von Preußen geſchickt hat und daß ich hoffe, die Vorſtellungen in Berlin werden den Wienern erſt zeigen, was ſie hier haben."

Dieſe übrigens wohlgemeinten Gedichte waren alſo die, Beethoven für ſeine Leonore dargebrachten Huldigungen.

Uebrigens hatte Lichnowski's Schritt bei der Königin von Preußen ebenfalls keine Folgen. Sie war eine Schülerin Himmels, der einſt (S. 89) vor Beethoven fantaſirt hatte.

Fidelio-Leonore.

Im Jahr 1814 wurde den Inspizienten der wiener Hofoper, Saal, Vogl und Weinmüller ein Benefiz zugestanden; nur mußten sie eine Oper ohne Kosten wählen. Beethoven hatte seitdem eine Reihe der bedeutendsten Werke gegeben und sein Ansehn, seine Beliebtheit waren auf das Höchste gewachsen. Jene Männer wählten zu ihrer Benefizoper Beethovens Leonore. Beethoven war bereit, sie herzugeben (sie war nicht Eigenthum des Theaters geworden, sondern demselben 1805 und 1806 gegen Feststellung einer Tantième für den Komponisten nur zur Aufführung überlassen worden), wollte sie aber zuvor einer nochmaligen Prüfung unterwerfen. Auf seinen Wunsch übernahm Treitschke die nöthigen Textänderungen, die besonders die beiden Finalen betrafen, Beethoven schrieb die vierte Ouvertüre zur Oper, das Melodram in der Kerkerscene, das Rezitativ zu Leonorens, das Allegro zu Florestans Arie, die beiden Finale's zum großen Theil neu, geringerer Aenderungen nicht zu erwähnen. Viele dieser Aenderungen der zweiten und dritten Arbeit waren wirkliche Verbesserungen, nicht alle. Besonders bei der dritten Bearbeitung war ihm das Werk schon fern getreten und er ein Andrer geworden. Dies zeigt sich in der letzten Ouvertüre und

Beethoven selbst spricht es in einem Billet an Treitschke aus: „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem Meisten unzufrieden, und es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können."

Diesmal endlich erhielt die Oper den von Beethoven gewollten Namen Fidelio und wurde am 23. Mai 1814 im Kärnther Thor-Theater gegeben, noch mit der vorigen Ouvertüre (No 3), weil die neue in E-dur (No. 4) nicht fertig war und erst zur zweiten Aufführung an die Reihe kam. Nun endlich wurde sie verstanden und gewürdigt. Nun verbreitete sie sich über alle Bühnen Deutschlands, kam in London und Paris zur Aufführung und hat sich neben allen Wendungen, die das Operntheater unter dem Einflusse italienischer und französischer Werke und deutscher Komponisten erfuhr, als einer der edelsten Lieblinge des deutschen Volks erhalten. Alle deutschen Sängerinnen beeiferten sich um die Rolle der Leonore; voran steht die schöpferische Schröder-Devrient und die südlich-glühende, so bald in ewiges Schweigen versenkte Schechner, dann die erste Darstellerin, Milder Hauptmann. Der Dichter Ludwig Robert sah Leonore in London von der Malibran-Garzia darstellen und wußte nicht genug von der Wundermacht zu erzählen, zu der die Spanierin ihre Seele an dieser Rolle entzündet habe; bei ihrem ersten Erscheinen sei man unwiderstehlich zu Thränen hingerissen worden, wenn sie unter der Last der Ketten, die sie herbeiholen müssen, in tiefster körperlicher und geistiger Erschöpfung sich an die Wand gelehnt, noch stumm und dann erst Athem suchend in der gequälten Brust zu den ersten Worten, und dann zum Kanon ansetzend, als gäb' es in der Welt nur noch gehauchte Seufzer, nicht Gesang. Dagegen hat wieder in neuester

Zeit Frau von Köſter den Grundzug deutſcher mild in ſich geſchmiegter Weiblichkeit hervorzuheben gewußt. —

Ueber ein Werk, das ſo allgemein und genau bekannt und von jedem Deutſchen durchgefühlt iſt, zu berichten, muß man ſchwer befinden — und zum Glück überflüſſig. Wir dürfen uns alſo nur auf einzelne Momente beſchränken, die ſich der Erwägung vor andern darbieten.

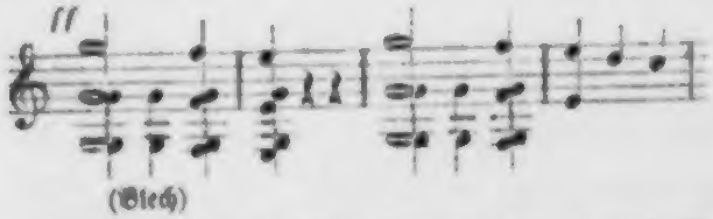
Zunächſt ſind es die Ouvertüren, deren erſte S. 335 zur Sprache gekommen iſt. Bedarf es noch eines Beweiſes von außen her, daß die erſte Ouvertüre nach Beethovens Sinn die rechte für das Werk geweſen, ſo geben dieſen Beweis die drei folgenden Ouvertüren. Wohl ſprach Beethoven wahr, wenn er des großen Unterſchieds gedachte zwiſchen freiem Nachdenken (wie er den fachfernen Standpunkt nennt) und Begeiſterung. Begeiſtert, ganz erfüllt von ſeiner Leonore war er, als er die erſte Ouvertüre ſchuf.

Nun hatten die Freunde ſie zu leicht und den Inhalt des Werks zu wenig bezeichnend gefunden, hatten gewiß auch geltend gemacht, daß man von ihm nur Großes, Erhabnes, Gewaltiges, Unerhörtes — und wie dieſe Phraſen ſonſt noch heißen — erwarte, und Beethoven, umſtürmt von all den Zweifeln und Vorſtellungen und Uneinigkeiten, die von einer erſten Aufführung untrennbar ſind, hatte ſich zu dieſem Geſichtspunkte herbeigelaſſen.

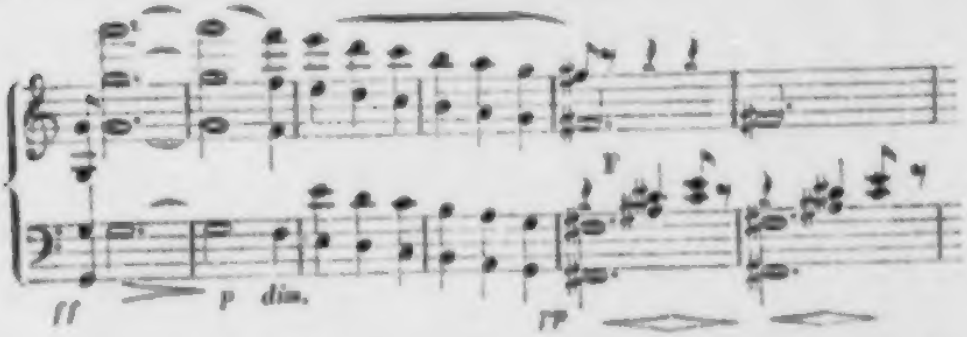
Dies ſpricht ſich in der zweiten und dritten Ouvertüre aus, von denen die letztere offenbar nur die klärende und kräftigende Umarbeitung der erſtern iſt. Schon in der Länge. Beethoven iſt offenbar nicht mehr im friſchen Gefühl der Oper geweſen, ſeine zweite und dritte Ouvertüre ſind nicht mehr Prologe derſelben, ſondern ſymphoniſche Dichtungen, durch den Gedanken an ſie angeregt.

Und welcher Art iſt dieſer Gedanke? Nicht mehr iſt es das holde Bild Eleonorens, das ihm vorſchwebt, es iſt der Gedanke: daß hier etwas Großes, Erhabenes, Unerhörtes geſchehn ſoll oder

geſchehn iſt, das gewaltig in das Leben hineintritt. Das ſpricht der erſte Eintritt des Adagio aus, der in der zweiten Ouvertüre ſich ſogar wiederholt,



gleichſam, als könne das Ereigniß unter ſeiner eignen Wucht nicht gleich fortſchreiten. In der dritten Ouvertüre tritt dieſer Gedanke ſogleich in vollendeter Energie und fortſchrittsfähig, —

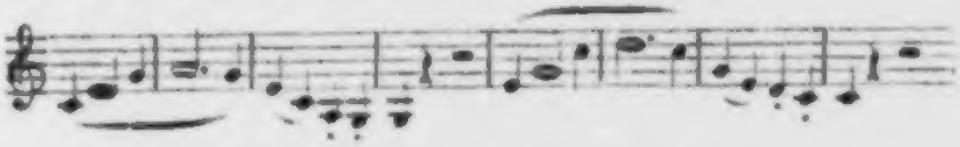


beiläufig der harten Blech-Eingriffe entledigt, — auf und wird nach dem erſten Aufſchlag aller Inſtrumente, mit Ausnahme der Poſaunen, von Flöte, Klarinetten, Fagott und allen Saiten tragiſch kühn hinabgeführt auf fis zu den Seufzern der Fagotte. Von hier wenden ſich beide Ouvertüren nach As und bringen da das Adagio-Thema aus Floreſtans Arie, das die erſte Ouvertüre als Mittel- oder zweiten Seitenſatz nach dem erſten Theil ihres Allegro gebracht hatte.

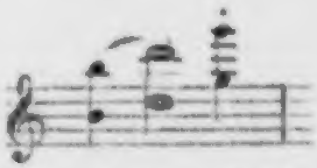
Dieſe ganze Einleitung, ſoweit ſie bis hierher beſchrieben, zeugt von Beethovens Meiſterhand; ja, wenn man ſich auf zerſtückelnde Betrachtung und Vergleichen eines Gedankens mit einem andern ganz fremden einlaſſen will, wobei mithin kein eigentlicher Vergleichungspunkt zu finden iſt: ſo mag zugeſtanden werden, daß ein ſo mächtiger und bisher unerhörter Zug in der erſten Ouver-

türe nicht zu finden ist. Allein so abstrakt will ein Kunstwerk nicht angesehen sein; der Künstler hat nicht das abstrakt Große, oder gar das Absonderliche — dem Beethoven niemals nachgegangen — sondern das Sachliche, das zum Ausdruck seiner Idee Gehörige im Sinn. Jener großartige Einsatz der zweiten und dritten Ouvertüre bereitet auf etwas Außerordentliches — und es folgt die Klage Florestans. Aber nicht sie ist das Außerordentliche oder die Hauptsache der Oper, sondern Leonorens Heldenthum. Wir haben also mit dem ersten Zuge den großen Symphonisten vor uns, in erhabner Erregung seiner Herrscher- und Schöpferkraft, aber nicht den Komponisten der Leonore, nicht Leonoren und die Oper.

Dasselbe muß vom Allegro gesagt werden. Der Hauptsatz, der erst in der dritten Ouvertüre zu voller Reife gekommen ist, hebt sich kühn und groß und ruhig

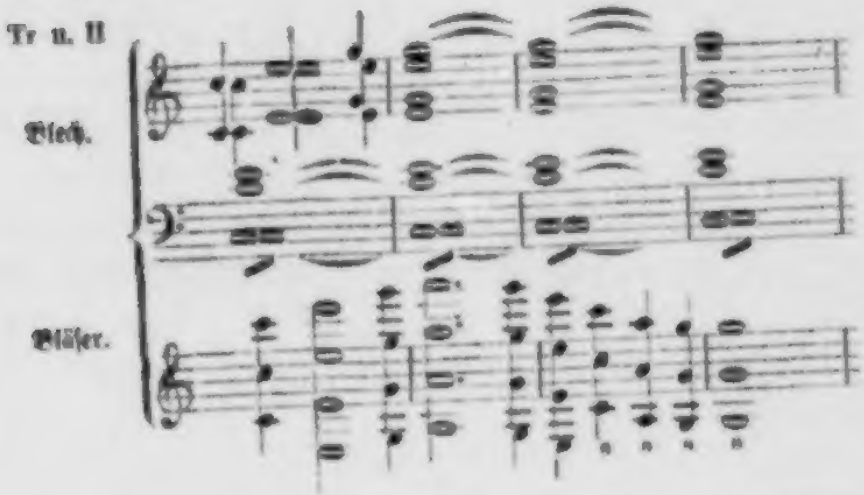


aus dem tiefen leisen Ansatz der ersten Violin und der Violoncelle über der in Achtelschlägen antreibenden Tonika achtundzwanzig Takte, einem Adler gleich langsam in die höchste Höhe (in den letzten zehn Takten unterstützen, statt der Violoncelle die zweiten Geigen den Flug) um da, wie auf breiten Schwingen, vier Takte lang auf



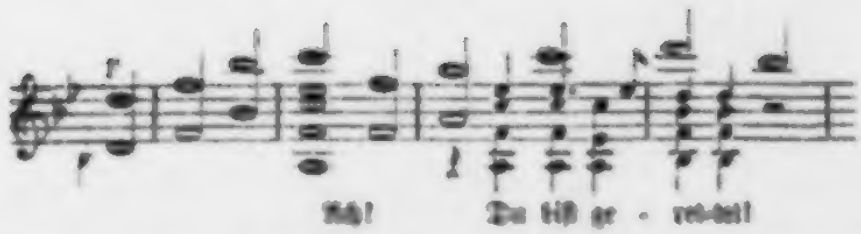
unbeweglich zu ruhn. Nun, auf e—d—f—g—h vier Takte lang ein durchdringender Schrei des ganzen Orchesters, zum erstenmal mit den drei Posaunen verstärkt — und nun Wiederholung des Themas im Einklang (Oktaven) aller Instrumente in höchster Kraft, die durch das Liegenbleiben der Trompeten, Hörner (zwei C, zwei

E. Hörner) Posaunen und Pauken im zweiten Takte zu kriegerischer Wuth wird, —



die Saiten gehn in Achtelgliederung mit, — und Fortführung, breit und herrlich wie kriegerische Entfaltung aller Paniere. Das könnte möglicherweise eine Jungfrau von Orleans vorbereiten, die mit ihrem Blick hochher die Schlacht regiert, aber nimmermehr Leonoren, die nur für ihren Gatten lebt und nur für ihn zur Heldin wird, und gleich wieder weiblich zurücktritt.

Wir können uns nicht auf das Weitere einlassen, würden aber auch zu keinem andern Urtheil gelangen, als daß die dritte Ouvertüre, die vollendete Gestalt der zweiten, an sich ein unvergleichliches symphonisches Werk ist, aber keine Ouvertüre zu Leonore, das heißt, keine Ouvertüre, die uns in den Vorgang und Sinn der Oper einführte. Allerdings nimmt sie aus derselben drei bedeutende Momente auf: erstens die Melodie aus Florestans Arie, zweitens das Trompeten-Signal (in der zweiten Ouvertüre tritt es in Es, in der dritten in B, wie in der Oper auf) drittens die Melodie, welche in der Oper ebenfalls dem Signal folgt und das Gefühl der Erlösung

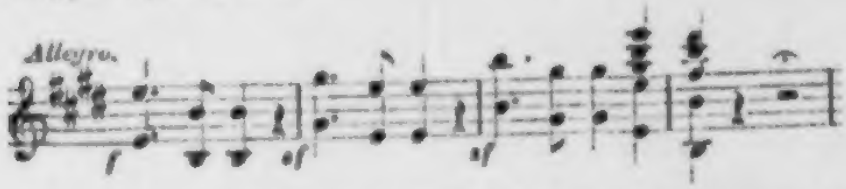


zum Ausdruck bringt; die zweite Ouvertüre hat dieſe Melodie nicht. Allein ſolche Vorausnahmen aus der Oper, ſo geläufig ſie beſonders ſeit Beethoven oder Mozarts Don Juan den Opernkompoſiten geworden ſind, — K. M. Weber ſtellt ſeine Ouvertüren förmlich potpourriartig aus der Oper zuſammen, — ſind doch nur von zweifelhaftem Werthe. Sie deuten ſymboliſch auf Momente hin, die wir noch gar nicht kennen, die uns alſo nicht ihre Bedeutung in der Oper, ſondern nur den Sinn eröffnen können, den ſie möglicherweiſe an ſich ſelber haben. Nun iſt die Floreſtan-Melodie, aus ihrem ſceniſchen Zuſammenhange herausgenommen, anmuthend, ſanft, ſehnſuchtvoll, — ähnliches läßt ſich von der oben angeführten Melodie ſagen, aber mehr nicht. Die Trompetenfanfare iſt ſogar, ſo lange die ihr beigelegte Bedeutung nicht ausgeſprochen worden, undeutbar. Unmöglich können dergleichen Einzelheiten mit einer durch ihren ganzen Zuſammenhang und Sinn hindurch bedeutſamen Ouvertüre verglichen werden.

An dieſe dritte (oder zweite und dritte) Ouvertüre iſt Beethoven offenbar mit dem gerechten Selbſtgefühl ſeiner Macht und mit dem Vorſatze getreten, ſich bei der Einführung eines edlen und großartigen Werkes deſſen und ſeiner ſelbſt würdig zu erweiſen. Dieſe allgemeine Stimmung und Richtung finden wir ausgeſprochen und können das Werk — ſelbſt mit Einrechnung jener ſeltſamen Stelle (S. 46 bis 50 der breitkopfhärtelſchen Partitur) wo die Flöte ſo kindsköpfig (wir finden kein ander Wort) mit dem Fagott ſpielt — als eine der großartigſten ſymphoniſchen Dichtungen bewundern und lieben. Nur Leonore kommt uns dabei nicht in den

Sinn, weil ſie Beethoven nicht im Sinne geweſen iſt, — und der Fall von ihr zu Marzellinens Arie oder Duett herab iſt gar tief.

Noch ferner ſtand Beethoven 1814 ſeiner Oper, als er die letzte Ouvertüre zu ihr, die in Edur, ſchrieb. Jedem aufmerkſamen Hörer wird wohl ſcheu, wenn er auch in die Geſchichte der vier Ouvertüren nicht eingeweiht iſt, eine gewiſſe Haſt fühlbar geworden ſein, die ſonſt Beethoven gar nicht eigen iſt, ſelbſt bei ſeinen lebhafteſten Orcheſterſätzen nicht, z. B. der Fdur-Symphonie. Sollte ſich nicht darin die Unruhe verrathen, in die ihn die Rückkehr zu einem ſchon fern gerückten Werke verſetzen mußte? Dieſe Haſt iſt gar nicht zu verkennen; ſie deutet ſich ſchon in der kurzen und kurzgliedrigen Intrade

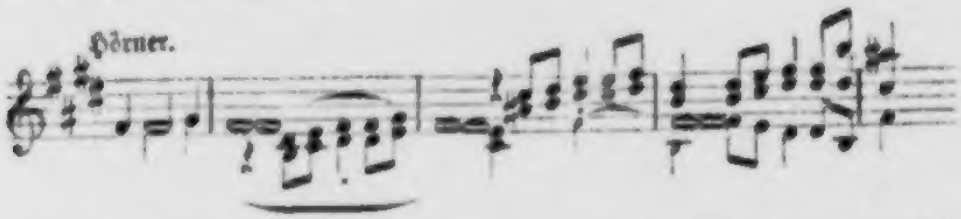


an, nach der das Adagio mit lockenden Horn- und Klarinett-Klängen ſich meldet, um der Intrade zu weichen, die diesmal in Adur auftritt, und dann erſt in ſtillerregter Tiefe ſich auszubreiten, was räthſelhaft uns irgend etwas noch im geheimen Brüten Werdendes oder Kommendes erwarten läßt.

Das bringt nun das Allegro. Sein Hauptſatz iſt es, den die Intrade angedeutet, und der nun vom hellen EHorn

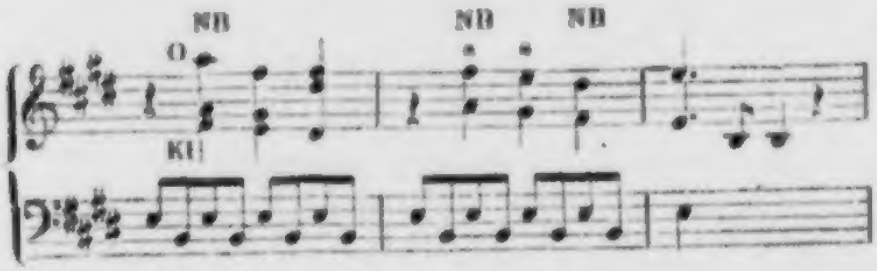
ſanft hinauslockend intonirt, von der Klarinette wiederholt und hell und feurig hinausgeführt wird. Gäb' es eine Oper von Kaiſer Max, oder noch beſſer von König Franz, der mit ſeiner Geliebten und dem buntgaukelnden Hofſtaat üppiger Damen und muthiger Herren von Fontainebleau hinzog in den ſonndurchblitzten Wald: man könnte ſich keine ſchönere Ouvertüre denken; und das läge kei-

neswegs blos im Herneinsatz, sondern im Ganzen. Derselbe Sinn spricht sich im Seitensatz



aus, der wieder vom Hornklang eingeleitet und wieder kurzgefaßt und kurzgegliedert ist, dann aber, wie der Hauptsatz, sich breit und glänzend hinausführt zum eben so kurzgefaßten Schlußsatz und Theilschluß.

Der zweite Theil beschäftigt sich nur mit dem Hauptsatze, hat sein unerschöpflich Spiel auf das Artigste mit dem ersten Motive (ersten Takte) desselben, das zur Oktav erweitert in den Violoncellen, im Pizzicato der Bratschen, Violoncelle und Bässe, der Hörner, der Pauken mit diesem



muthwilligen Ausgange (bei NB. wieder ouiblicheffsche Doppelakkorde) geschäftig ist, und uns, wir wissen kaum wie, in den Anfang (Theil 3) zurückversetzt. Der Anhang bringt die Einleitung, Intrade und Adagio, zurück und ein bis zur Wildheit gesteigertes von jenem Motiv gar nicht mehr ablassendes Presto zum energisch-aufgeregten Schlusse.

Es ist eine der geistreichsten, von Talent und Kunstgeschick funkelnden Kompositionen. Aber von Leonore keine Spur.

Von dem Inhalte der allbekannten Oper nähere Kunde zu geben, haben wir schon oben als überflüssig abgelehnt. Uns kann

hier nur noch die Frage beschäftigen, wie Beethoven sich seiner ersten und größten dramatischen Aufgabe gegenüber erwiesen.

Zweierlei Stellungen kann ein Komponist einer solchen Aufgabe gegenüber einnehmen. Entweder ist ihm das Drama, die entschiedne Entwickelung der zum Grunde liegenden Handlung und der sie tragenden, in ihr begriffenen Karaktere Hauptsache und die Musik im Verein mit dem Worte das dabei dienende Organ, also Nebensache. Oder er ist so tief in der Musik und ihren Formen eingelebt, daß sie sich — nöthigenfalls auf Kosten des Worts, der Karaktere und der Handlung als Hauptsache geltend macht *).

*) Man gestatte dem Vers., wenigstens eine kurzgefaßte Erläuterung dieses Verhältnisses aus seiner „Musik des neunzehnten Jahrhunderts" hier zu wiederholen, da er seinen Gesichtspunkt nicht schneller festzustellen weiß.

„Die Oper ist vor Allem ein Drama, das Personen in realer Wirklichkeit und Leiblichkeit, in Handlung und Wechselwirkung darstellt, Menschen in der Bethätigung des Lebens nach außen. Die Persönlichkeit tritt im Drama nach ihrem Karakter, nach Gedanken und Willen, Gesinnung und Stimmung, unter dem Einfluß bestimmter Verhältnisse heraus in Thätigkeit mit Andern, gegen Andere der volle Mensch in voller Lebensthätigkeit. Dies ist bekanntlich die Aufgabe jedes Dramas; nur bedient sich das musikalische statt der Rede ganz oder theilweise der Gesangsprache. Sie soll als besondere höhere oder innigere, „innerlichere" Sprache die „Rede des gemeinen Lebens" ersetzen und den Inhalt des Dramas in höhere oder phantastischere Regionen erheben.

Vor allem wollen wir von der Halbheit der Mischoper absehn, in der gesprochenes Wort mit gesungenem wechselt. Ist einmal die Sprache dieser Wesen, die vor uns auf der Opernbühne leben, Musik, so möge kein gesprochenes Wort uns aus dem phantastischen Traum erwecken! wir würden allen Glauben verlieren. Der wirkliche Mensch hat immer wirkliche Sprache; Gesang ist ihm ein ganz anderes und besonderes Moment seines Lebens, das er nimmermehr, als etwa in Scherz und Tändelei, mit der Sprache verwechselt und an deren Stelle verwendet. Vergebens auch hat man den Widerspruch durch Vergleich mit jenem Wechsel von Vers und Prosa bei Shakespeare und deutschen Dichtern erläutern und entschuldigen wollen. Vers und Prosa sind nur verschiedene Formen ein und derselben Substanz, der wirklichen Sprache; der Vers ordnet das Spiel der Betonungen, des Weilens und Eilens und der Anklänge, ohne die Bedeutung und Wirksamkeit des Worts zu ändern oder zu verschleiern. Der Gesang vermählt dem Wort ein Element, das zwar ebenfalls in der Sprache vorhanden ist, aber nun erst aus seiner Verhülltheit und Unterordnung unter die absolute Sprachbedeutung zur Mitherrschaft — ja vermöge des begleitenden Orchesters,

Wird das erstere Prinzip auf die Spitze getrieben, so schlägt die Musik zu trockner, in bestimmte Tonverhältnisse gezwängter Deklamation um und es entsteht ein Machwerk des abstrakten Verstandes, dem es ebensowohl am Lebenssaft des Gesangs als an der Naturwahrheit und Zweckgemäßheit der Rede gebricht. Dies ist bei einigen Nachfolgern Glucks beobachtet worden; ein leicht zugängliches Beispiel findet man in Reichardts Komposition des goetheschen Monologs „Heraus in eure Wipfel," der fast durchweg Rezitativ

---

der Stimmvielheit und des musikalischen Rhythmus leicht und oft zur Oberherrschaft kommt. Gesang und Sprache, wenn gleich verwandt ihrem Ursprunge nach, sind verschiedene Idiome, die einander ausschließen. Entweder steht das Drama auf dem Boden des wirklichen Lebens und redet dessen Sprache; oder es verläßt diesen Boden und diese Sprache und wird Oper. Die Mischoper ist Halbheit, ein grundsatzloses Unding; das Idiom der wahren Oper ist Musik.

Hiermit beginnt das Verhängniß seine Herrschaft, das von Anfang an über der Oper gewaltet hat, oft gescholten, oft bekämpft und stets rückkehrend.

Diese Singenden sollen Menschen, diese gesungenen vom Instrumental umrauschten Melodien, in denen so oft das Wort untertaucht bis zur Unverständlichkeit, sollen Rede sein? Gerade das leibliche Vortreten der Singenden zu dramatischer Bethätigung macht ihre Gesangrede zur Fabel, zum wirklichkeitslosen Phantasiespiel. Was man nie geglaubt, nie zu überreden, zu zeigen gewagt hätte, alles Märchenhafte, Abenteuerlich-Unmögliche, jeden Sturm unberechtigter oder übertriebener Gefühle, jeden Sinnentaumel üppiger Lust überredet man sich hier wagen zu dürfen.

Und abermals: diese Gesangsprache, diese Musik, die Räthselsprache des verhüllten Innern, soll treffend und behend genug sein für den barschen hastigen Fortgang erregter Handlung, in der oft sogar das schnelle Wort des Dichters lähmend scheint? Das Drama will schlagfertig vorwärts dringen, die Musik muß weilen, bis ihre Anklänge sich zu Stimmungen gefestet und uns gestimmt haben zum Einverständniß. Wie will man diesen Widerspruch versöhnen? Nothwendig muß auf jene dramatische Schlagfertigkeit verzichtet, die Handlung muß einfacher, weilender, nicht entwickelt werden — was von je der Preis der Dramatiker war — sondern sich in wenig monumentale Momente zusammengezogen hinstellen, in denen die Musik sich ausbreiten, in die man sich vertiefen könne. Und damit das alles irgend möglich sei, muß der Dichter vom weiten Schauplatze des Lebens sich auf jene zählbaren Hergänge und Karaktere zurückziehn, in denen das innerliche Leben des Gemüths bedeutend genug und sonst geeignet ist, den Reichthum des nicht der Musik erreichbaren Geistes und zugleich des thatvollen nach außen drängenden Lebens vergessen zu machen."

geblieben ist, — nach dem Inhalte des Gedichts eine Nothwendigkeit, — aber bei Weitem unwirksamer, als reine Rede.

Wird das andre Prinzip auf die Spitze getrieben, so sinkt das Drama zum Gelegenheitsmacher für die Musik herab und die Musik, die für sich allein Drama sein soll, ohne es zu vermögen, verwildert und wird üppig und toll nach Art unsrer krinolinisch emanzipirten Damen. Dafür liefert die italienische Oper Beispiele genug, obwohl sie sich, Dank dem Talent eines Rossini und älterer Komponisten, in einzelnen Momenten aus ihrer Geistesversunkenheit hoch emporgerichtet hat.

Vollkommene Versöhnung beider Prinzipe scheint nach dem in der Anmerkung Angedeuteten unmöglich, wenigstens ist sie bis jetzt nicht gelungen; immer wird die Schlagfertigkeit des dramatischen Fortschritts dem Bedürfniß der Musik, sich zu vertiefen und zu weilen, um zu wirken, große Zugeständnisse machen und der Kreis der Operndichtung sich auf eine sehr enge Zahl von Aufgaben zusammenziehn müssen. Gleichwohl bieten schon Händels und Bachs Kompositionen Belege genug, wie gedrängt und schlagfertig treffend die Sprache der Musik sein kann. Allen nach der Vollendung der Oper im Verein beider Prinzipe Strebenden steht Gluck voran, dem sich Méhül, Spontini, Wagner, Dorn und Andre, jeder in seiner Weise, angeschlossen haben. Doch ist nicht zu übersehen, daß Gluck sich vorzugsweise dem dramatischen Prinzip hingegeben und dem musikalischen manches Opfer abgedrungen hat. Ihm gegenüber trachtete Mozart, die Musik so dramatisch zu machen, wie möglich; aber über jeden Zweifel hinaus war sie ihm Hauptsache und mußte das dramatische Prinzip vor ihren Bedingungen im Ganzen und Einzelnen zurücktreten. Angesichts seiner urkundlich erwiesenen steten Bereitwilligkeiten für individuelle Fähigkeit und Wünsche bestimmter Ausführender, seiner Bravour-Arien, seiner oft im Ausdruck eben so unbestimmten als im Klang und kunstmäßiger Verwebung reizvollen Ensemblesätze u. s. w. muß man sogar zuge-

ſtehn, daß er nicht ohne Zugeſtändniß an die reine Muſikluſt auf Koſten dramatiſcher Wahrheit und Beſtimmtheit zu Werke gegangen und hierin den Italienern bisweilen näher getreten iſt, — nur daß dieſe dann, beſonders ſeine Nachfolger, ſeine Idealität in ihre Sinnlichkeit hinabgezogen haben.

Beethoven, das iſt keine Frage, ſtand ganz auf dem Boden des muſikaliſchen Prinzips; trotz ſeiner Vorliebe für Shakeſpeare und Goethe und trotz der ariſtoteliſchen Poetik war ihm, wie ſich an Leonore erwies, das Drama ein fremdes, nicht von ihm durchdachtes, nicht an der Spitze ſeines Strebens ſtehendes Weſen. Er trat unbedingt auf Mozarts Pfad und wurde Mozarts Nachfolger in ſo entſchiedner Weiſe, daß auch nicht eine Spur ſich findet, er habe von dem andern Weg' irgend Notiz genommen, wie Mozart ſelber im Idomeneus. Ja, er ſtand noch tiefer in der Muſik, als ſein großer Vorgänger; denn dieſer hatte von Jugend auf ſeinen Sinn auf die Oper geſtellt und ſich vielfach verſucht, eh' er, im Idomeneus, mit Nachdruck auf dieſer Bahn hervortrat, während Beethoven vorzugsweiſe — man könnte beinah ſagen, ausſchließlich — ſich der Inſtrumentalkompoſition, der für ſich ſeienden, durch keine Rückſicht bedingten Muſik widmete. Daher fehlt Beethoven auch der große ſceniſche Verſtand, den Mozart ſchon gegenüber dem Gedicht zu Idomeneus *), dann aber in ſeinen Opern ſelbſt bewieſen hatte; es fehlt ihm die Schlagkraft, mit der Mozart in leichten und ſichern, oft bewundernswürdig treffenden Zügen Karaktere und Situationen zeichnet, ſo daß er ſich zum größten Vortheil für den dramatiſchen Fortſchritt kurz faſſen kann, kürzer als alle ſeine Nachfolger **).

*) Man ſehe Niſſens oder Jahns Biographien Mozarts.

**) Man vergleiche eine Reihe mozartiſcher Arien, Duette u. ſ. w. blos nach ihrer Ausdehnung mit denen ſeiner Nachfolger, Beethoven, Hummel, Spohr, Weber, Marſchner u. ſ. w. und wird hieran ſchon einen Kraftmeſſer in die Hand bekommen für ſceniſche Schlagfertigkeit.

Dies fehlte Beethoven. Ihm wurde die Scene, Perſonen und Handlung, erſt vollſtändig zur Muſik. Er war das entſchiedne Gegentheil von dem, was man einen ſceniſchen faiseur nennen möchte, der mit der kalten, urſprünglich unmuſikaliſchen Gewandtheit und Schlauheit eines Auber Scribe jede Lappalie des Alltagtreibens oder der Redoutenpoeſie mit einem Fingerhut voll Muſikgelée zu einem Auftritt zuſammenrührt, der auf der Bühne ſteht und geht und amüſirt und vergeſſen wird, weil ſchon ein ander Bild im Anzug' iſt. Davon verſtand Beethoven gar nichts. Er ſtand der Handlung eigentlich kontemplativ, beſchaulich gegenüber. Da verſenkte ſich denn ſeine Seele in das Innerſte des Moments, Scene, Handlung und Perſonen wurden ihm vollſtändig Muſik, ſo gut wie die „Scene am Bach" in der Paſtoral-Symphonie oder irgend eine unbenannte Scene in der Eroica. Dieſe muſikaliſche Scene ſchrieb er; und wie ſeine ſymphoniſchen Scenen aus Saiten- und Blas-Inſtrumenten, ſo webte er die dramatiſchen aus den Stimmen des Orcheſters und denen der Singenden auf der Bühne. Daher konnte und mußte er auch, ſceniſch rückſichtsloſer als Mozart, dieſen in Tiefe und Innerlichkeit der Muſik überbieten, wie ſpäter Roſſini beide an Sinnlichkeit und Ueppigkeit derſelben.

Hiermit dürfte der Grundzug der beethovenſchen Oper gegeben ſein. Daß in ſeinem durchaus ehrlichen und treuen Gemüthe jedem Karakter — wie jedem Inſtrument in der Symphonie — und auch jedem Worte, ſoweit es das rein muſikaliſche Grundprinzip zuließ, ſein Recht wurde, und daß ſeinem durchaus idealen Sinn gegenüber ſich jede Geſtalt, ſoweit es überhaupt möglich war, reinigte und verklärte: das Alles zuſammengenommen hat die Oper zu einem Liebling des deutſchen Volks gemacht. Ohnehin hat ſich daſſelbe, undramatiſch wie es ſelber in ſeiner politiſchen Verkommenheit zur Zeit noch iſt, mehr der muſikaliſchen als der dramatiſchen Richtung der Oper geneigt erwieſen.

Von dem oben bezeichneten Standpunkt erklärt ſich das beetho-

denſche Werk bis in ſeine Einzelheiten, ſoweit man ihnen auch — weiter als hier geſchehn kann — nachfolgen mag. Vor Allem in der reichern, feinern und ſinnigen Verwendung des Orcheſters, für die Mozart bei ſeiner ſchärfern Hinwendung auf die Scene nicht Raum fand.

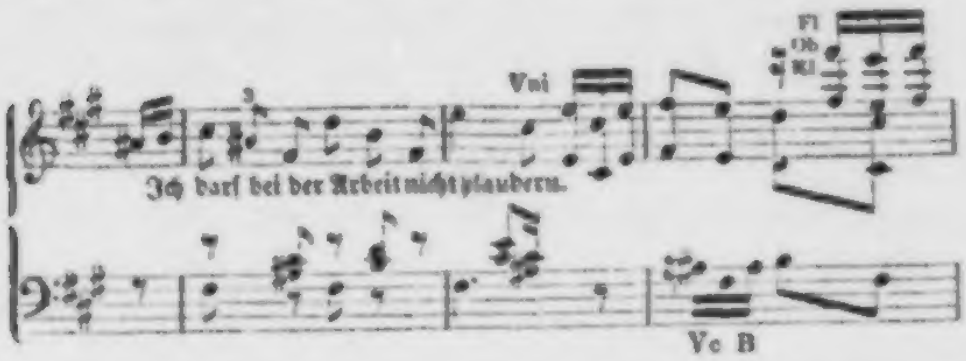
Sodann begreift ſich von jenem Standpunkt' aus, daß Beethoven dem Kleinleben des Rocco'ſchen Hausweſens gegenüber am wenigſten günſtig geſtellt war. Was konnte dieſe Marzelline, die ſich in eine Frau verliebt hat, mit ihrer Liebe, — was Jacquino, der einfältig und fruchtlos um Marzelline wirbt, — was der Alte mit ſeinen Alltagsgedanken über Geld und Heirath ihm gelten? was ſollte er mit jenem Duett anfangen, in dem Marzelline ſich ihre Ehe mit Leonoren ausmalt und Leonore nur halbe Antworten geben darf? Gleichwohl nahmen dieſe Scenen, — ihrer fünf Muſikſtücke, faſt in ununterbrochner Folge*), — in der erſten Aufführung den größten Theil des erſten Akts ein, und Beethoven hat ſie ſich gefallen laſſen und ſich (S. 350) gegen den Ausfall von zweien der fünf Muſikſätze noch nach dem erſten Fall der Oper kräftigſt geſträubt.

Wenn alſo mit dieſen Perſönlichkeiten nichts anzufangen war und Beethoven ſich gleichwohl auf ſie einließ, was konnte da übrig bleiben, als, die Scene in das Orcheſter verlegen? — So iſt vor allem im Duett Marzellinens und Jacquino's geſchehn, das jetzt die Oper eröffnet. Die Inſtrumente necken und zwicken,

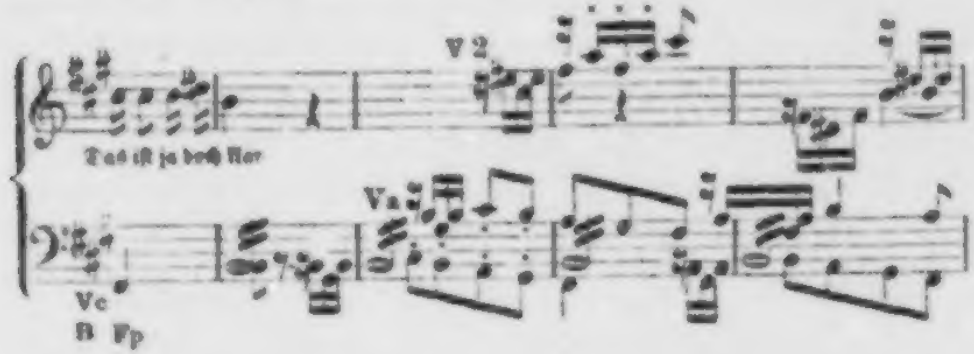
wie den Jacquino die Begehrlichkeit; und zu dieſer Neckerei des

*) Man findet ſie in der ſorgfältigen, die erſte und zweite Geſtalt der Oper vergleichenden Ausgabe eines Klavierauszugs der Leonore, von Jahn.

Sechszehntel-Motivs hat unſer Symphoniſt außer der zweiten Geige und Bratſche noch beide Fagotte im hohen Einklange verwendet, ſo voll war ihm das Herz — von Muſik. Dies Motiv hat mit der geringhaltigen Kantilene der Singenden, — aber wo hätte ſich eine gehaltvollere anknüpfen laſſen? — nichts zu ſchaffen, treibt aber im Orcheſter ſein Weſen weiter, plaudert, wenn Marzelline ſagt:



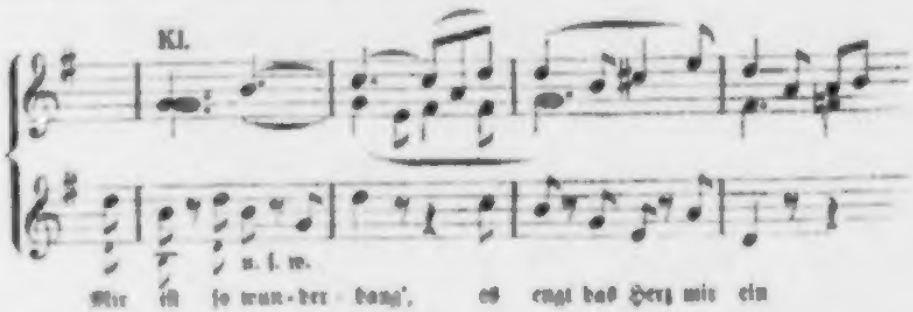
überlegt ſich's ganz ſtill in der Tiefe, wenn Jacquino endlich ſtottert: „ich, ... ich habe .... ich habe zum Weib dich gewählet" und Marzelline, man weiß nicht, ob neckend oder zerſtreut



antwortet. So bildet ſich denn ein artiges Muſikſtück, das Beethoven mit Behagen ausſpinnt (ſogar eine artige Koloratur hat er ſich's feſten laſſen) und wir mit Behagen hören. Hier ſollt' es der einzige Belag für unſre Aeußerung ſein; die übrigen Kleinigkeiten übergehn wir; die ausgefallenen Nummern erſcheinen als die geringern neben dem Duett und Marzellinens Arie; ſie haben ihr Loos wohl

verdient. Dieſe ganze Partie des Werks erinnert in der That mehr an Cherubini (S. 62) als an Mozart.

Die Verbindung der niedern Partie der Oper mit der höhern erfolgt bekanntlich im Kanon, in welchem auch Leonore zuerſt am Geſange ſich betheiligt. Jede der vier Perſonen ſpricht ihr Gefühl aus, Marzelline die bewegende Ueberzeugung von Fidelio's Liebe, Leonore die Bangigkeit der Lage, Rocco ſeine Zuſtimmung zu Marzellinens Neigung, Jacquino ſeinen eiferſüchtigen Schmerz; es iſt ein Augenblick ſtiller Betrachtung, nicht fortſchreitender Handlung oder des Streits der Intereſſen und Perſonen. Daß hier nicht die Charaktere in ihrer Verſchiedenheit gezeichnet werden konnten, iſt klar. Beethoven hat, vom Text geleitet, einen Kanon gebildet, ſo reizend, ſo von der geheimen Bewegung der Perſonen ſüß durchſchauert, daß man von ihm aus ſich in Leonorens reine Sphäre verſetzt fühlt. Schon die Einleitung in den leiſe getragenen Weiſen von zwei Bratſchen, zwei Violoncellen, vom Pizzikato der Bäſſe markiger gezeichnet, verſetzt in die Heimath Beethovens; wir fühlen, daß wir bei ihm weilen, mit ihm dem ſtillen Werden des Tonlebens lauſchen. Marzelline hebt den Kanon an,



vom leiſen Pizzikato der Violoncelle und Bratſchen in der tiefern Oktav geleitet, vom Gegengeſang der ſtillen Klarinetten ſchweſterlich umfangen. Leonore folgt, vom Pizzikato weniger zweiter Geigen (soli) geſtützt, von holden Flöten in der höhern Oktav mit demſelben Gegengeſang begrüßt. So wächſt die Zahl und Bewegung der Theilnehmenden und erblüht immer reizvoller, ohne nur mit einem einzigen vorlau-

ten Ton die Stille der Gemüther, die wie Naturandacht uns umfängt, zu ſtören. Selbſt die beiden letzten ſtarkbetonten Akkorde ſagen nur, daß hier ein Ende ſein ſoll, weil doch geſchieden ſein muß. Hier, nach der erſten Ouvertüre, hat Beethoven zum erſtenmal Eleonoren empfunden.

Vom Terzett an tritt ſie nun ganz in den Vordergrund. Zuerſt iſt es der ſchlaue, aber entſchloſſene Rokko („Gut, Söhnchen, gut") der Leonorens Dienſterbieten für die Gefängniſſe annimmt. Dann betheuert ſie: „ich habe Muth," — aber durch klingt das weibliche Zagen; ihr folgt zuredend Marzelline; in der ganzen erſten Hälfte des Terzetts ordnet Leonore ſich nach Inhalt und Tonlage (ſie nimmt die zweite, Marzelline die erſte Stimme) unter; ſie kann nicht vermeiden, mit ihren Worten die beiden Gutwilligen zu täuſchen. Erſt in der zweiten Hälfte des Satzes tritt ſie heftiger hervor. Ueberhaupt nimmt derſelbe erſt von Rokkos Worten, „Ich bin ja bald des Grabes Beute," eine ernſtere Wendung, und nun erſt hebt auch in Leonorens Rolle die Diktion ſich zu höherm Pathos, der erſten Ahnung kommender Momente. Das Terzett iſt vollbefriedigend ausgeführt und war noch ausgedehnter in der erſten Bearbeitung, wo es den erſten der damaligen drei Akte ſchloß. Die Kürzung hat nichts Weſentliches getroffen und iſt nur zum Vortheil des Satzes und der Oper gediehen *).

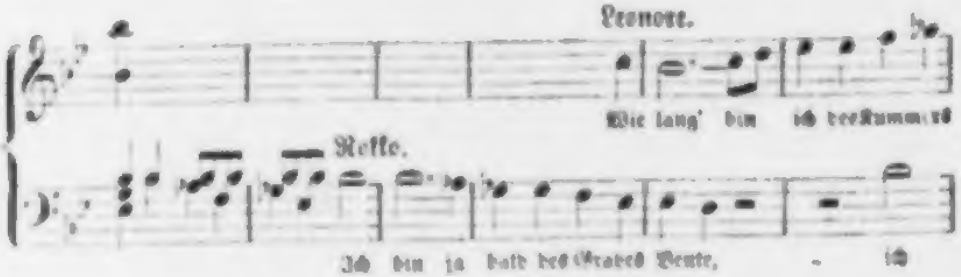
*) Von den mancherlei Umgeſtaltungen, die die Oper in ihren drei Bearbeitungen erfahren, ſei hier eine angeführt, als Zeichen, wie heftig bei der Umarbeitung von 1806 zu Werke gegangen wurde: wer uns hier folgen will, wird wohl thun, den Fidelio (die jetzt allgemein angenommene dritte Geſtalt der Oper) zur Hand zu nehmen.

Nach dem Halt in der Mitte des Terzetts (bei den Worten „Der Gouverneur" bildet ſich funfzehn Takte weiter zu den Worten

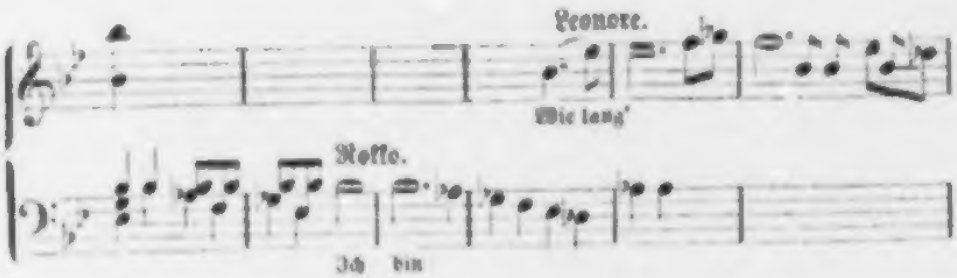
Marzelline: ein Paar, ein Paar
Rokko: die Arbeit theilt

ein Abſchnitt auf Es, von dem aus die erſte Bearbeitung ſo

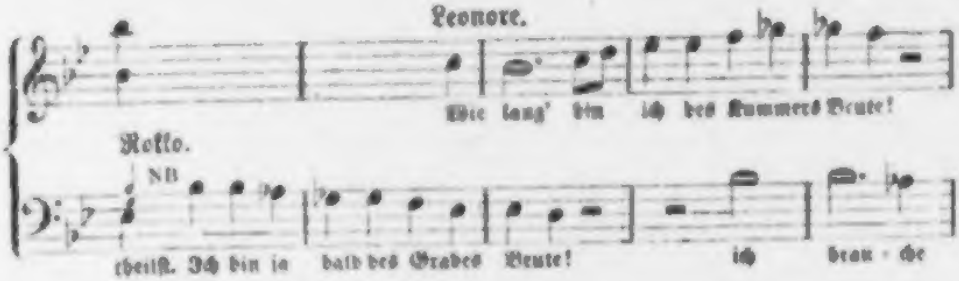
Nach der Tyrannen-Arie des Pizarro und dem berühmten Duett Pizarro's und Rokko's, das beide Charaktere und die Situation be-



fortſchritt, — wir geben nur den dürren Auszug; das Weitere zeigt Partitur oder Klavierauszug. Hier wurde bei der Umarbeitung 1806 eine Länge verſpürt und ſo



geändert; es fielen, wie Klavierauszug oder Partitur ergeben, vom obigen Takt 4 an vier Takten weg und die Folge war ein Riß in den in der erſten Anlage wohl und klar entfalteten Satz. Gleichwohl war in der erſten Arbeit wirklich eine Länge, nur nicht da, wo man ſie 1806 beſeitigen wollen. Ihr Sitz wurde erſt bei der letzten Bearbeitung, 1814, entdeckt. Da warf Beethoven die leeren zwei Takte zu Anfang dieſer Stelle weg und ſetzte ſo



behielt alſo von da an die bequeme Entwickelung des erſten Entwurfs bei.

So gewiß Beethoven Anlaß hatte, zu ändern, und ſo gewiß er meiſt glücklich

wunderswürdig treffend und dramatiſch zeichnet, tritt nun Leonore mit ihrer großen Scene auf.

In den erſten Bearbeitungen begann ſie mit einem weiblichen — man dürfte ſagen, zahmer geführten Rezitativ: „Ach! brich noch nicht, du mattes Herz!“ Jetzt hebt ſie mit dem ſogleich in die Handlung eingreifenden Rezitativ an: „Abſcheulicher! wo eilſt du hin? was haſt du vor im wilden Grimme?“ Und dieſes Rezitativ iſt ungleich energiſcher geführt; gleich das einbruchartige Auftreten der einander nachahmenden Saiteninſtrumente zeichnet die heftige Erregung, in der Leonore durch den Anblick Pizarro's und ſeine argen Abſichten verſetzt iſt; der Geſang entſpricht natürlich dieſer Auffaſſung. Jeder Wendung des Textes ſchließt ſich das Orcheſter an; bei den Worten „des Mitleids Ruf“ wird es bittend, — bei „doch toben auch, wie Meereswogen, dir in der Seele Zorn und Wuth“ malt es das finſtere Grollen und Schwanken der Wogen, — bei „ſo leuchte mir ein Farbenbogen, der hell auf dunkeln Wolken ruht“ glänzen duftig ſchimmernde Harmonien in den hochliegenden Bläſern (Flöte, Klarinette, Fagott, zwei Oboen) und von da wendet ſich die Rede rührend einfältig, wie das Sinnen einer im innern Frieden ruhenden Seele zur Arie.

Das Rezitativ iſt ſtets als eine der reizendſten Tonbildungen bewundert worden und wir theilen ganz gewiß dies Gefühl. Demungeachtet können wir es nicht für dramatiſch erachten, glauben vielmehr gerade in ſeinen Reizen die Entfernung Beethovens von ſeinem neun Jahr früher geſchaffenen Werke zu erkennen. Damals lebte er in Leonoren und ließ ſie reden, wie es ihm gegeben war und ihr angemeſſen ſchien. Jetzt ſtellte ſich die dramaturgiſche

---

geändert: ſo erinnert doch unter Andern auch dieſe Stelle, wie bedenklich es iſt ſpäter, nach veränderter Stimmung von der erſten Anlage abzugehn. Man kehrt zu dem uns entrückten Werke vielleicht gewitzigter, aber gewiß kälter und als ein Andrer zurück.

Schwäche des Auftritts heraus, es mußte das neue Rezitativ geschrieben werden. Aber der Komponiſt lebte nicht mehr in jenen Perſonen und Zuſtänden, er ſtand über ihnen. Da that er nun ſein Möglichſtes, ſoviel nämlich bei ſeiner Entfremdung möglich war; er ſprach ſtark, wenn auch nicht durchaus in Leonorens Sinn („Abſcheulicher ..... in wildem Grimme") und ſeine Phantaſie moſte ihm und uns jede Vorſtellung, — das Mitleid, das Meeresſchwanken, den Hoffnungsbogen, — die Leonoren vor die Seele tritt.

Die Mehrzahl der Aeſthetiker verwirft ganz im Allgemeinen das „Ausmalen der Gleichnißworte;" ſie würde Beethoven erinnern, daß ja hier nicht wirkliche Meereswogen rauſchen, ſondern nur das Bild für Pizarros Wuth und Groll abgeben. Mit Unrecht. Leonore macht ſich nicht mit kaltem äſthetiſchem Blut eine Metapher zurecht, ihr erregtes Gemüth dichtet die eigne Bewegung in jene Naturbewegung um, ſie lebt in ihr, ſie ſchaut ſie, iſt von ihr ergriffen, Wort, Blick, Geberde folgen der Vorſtellung, das Orcheſter gehorcht. — Nicht hierin liegt ein Unrecht. Aber die Vorſtellung iſt thatlos, ſie iſt kontemplativ und ſteht neben der dramatiſchen Handlung.

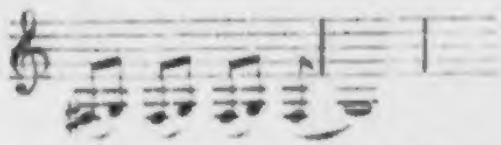
Hier iſt es Zeit, das Rezitativ mit der Arie zuſammenzufaſſen.

Betrachten wir die ganze Scene abſtrakt als ein für ſich beſtehendes Muſikſtück, ſo können wir kaum Worte genug finden, ihren Reiz, die milde Kantilene, die anmuthige Inſtrumentation, Alles was ſich ſonſt einzeln hervorheben ließe, und den einheitvollen Fluß des Ganzen zu preiſen. Aber dramatiſch — iſt dieſe ganze Scene nicht. Der Blick auf „alte Zeiten" verlornen Glücks, der Anruf an den letzten Hoffnungsſtern, der Entſchluß, dem „innern Triebe" zu folgen: das Alles iſt nur Ausdruck deſſen, was längſt in Leonorens Seele gereift ſein muß, bevor wir ſie als Fidelio in Handlung ſehn; es iſt lyriſche Kontemplation, wie jene ſchillerſchen Verſe

O eine edle Himmelsgabe iſt
Das Licht des Auges!

in denen Melchthal, bei der Nachricht, daß um ſeiner That willen der Vater des Augenlichts beraubt ſei, ſich in Betrachtungen über die Vorzüglichkeiten des Auges ergeht. Die Handlung ſteht dabei ſtill. Dies iſt nach dem dramatiſchen Eintritt des neuen Rezitativs noch merkbarer, als nach der erſten mehr lyriſch-weiblichen Einführung der Scene. Der muſikaliſche Reiz der Kompoſition kann das vergeſſen machen, aber erſetzen kann er den dramatiſchen Mangel nicht, das dramatiſche Intereſſe beginnt eigentlich erſt mit dem zweiten Akt, oder vielmehr mit dem Finale des erſten.

Gerade durch die muſikaliſche Anlage, ſo reizvoll ſie an ſich iſt, wird jene Bemerkung noch gründlicher gerechtfertigt. Das anmuthige Spiel der drei Hörner und des Fagotts, das ſich in den Koloraturen der Singſtimme fortſetzt, bedingt Ausbreitung und Verwalten des lyriſch-muſikaliſchen Elements, ja theilweis des reinen Tonſpiels (S. 275) vor dem karakteriſtiſch dramatiſchen. Beethoven ſelbſt hat das gefühlt. In der letzten Bearbeitung hat er ganze Maſſen rein muſikaliſchen Elements, und namentlich weite Auslaſſungen der Koloratur beſeitigt, die an ſich ſo gut waren, wie das Uebrige, ja ſogar eigenthümliche Züge enthielten (z. B. jenes Hornſpiel von Natur- und gedecktem Ton



das einſt in der Adur-Symphonie wiederkehren ſollte) nur das dramatiſche Element noch länger zurückdrängten. Allein die Richtung des Ganzen war nicht mehr zu ändern, damit hätte Beethoven den Standpunkt der Oper und ſeinen eignen ändern müſſen.

Genug, wenn nicht ſchon zu viel, zur Bezeichnung dieſes Standpunktes. Nur hierauf konnt' es hier ankommen, nicht auf erſchöpfende Würdigung eines ſeit einem halben Jahrhundert allbe-

kannten und allgeliebten Kunstwerks. Was ließe sich, wenn man dürfte, über diesen Gefangnencher sagen, der aus dem Moder feuchter unterirdischer Kerker hervorkriecht, der so weich hingegeben „mit Vertrauen auf Gottes Hülfe bauen" will, der so trüb und dabei so mannesstark herausbricht bei dem Zauberwort

o Freiheit!

und — bittre Frucht langer, zernörgelnder Knechtung! — gleich wieder zurückbebt, „belauscht mit Ohr und Blick," und zur Seite schleicht. Beethoven hat hier eine Saite angeschlagen, die nie verklingen wird, so lange noch Unterdrückung mit Hinterlist und Gewaltthat die Erde besudelt und dem Willen Gottes Hohn spricht, der uns Alle zu Brüdern und Herrn der Erde berufen, das heißt zur Freiheit und Brüderschaft. Und das hat der Beethoven so mächtig gethan, wie seinem Genius und seinem Freiheitsinn und Manneskarakter gemäß und würdig war.

Niemals ist in einer deutschen Oper ein solcher Ruf erklungen.

Aber nun tritt auch Leonore in Handlung und auf die Höhe des Daseins. Von ihrem ersten Ausruf im Finale. „Noch heute?" (soll sich der Kerker ihr aufthun, wo sie den Gatten sucht) da beginnt ihr Drama, da weht der Athem des Orchesters leise, wie die erwachenden Winde in das schlaffe Segel des bang harrenden Schiffers, da erwacht auch in Rokkos hartgewöhnter Brust das Mitgefühl, der Kerkermeister wird wieder Mensch; Leonorens liebliche Hoheit hatte die Tochter bezaubert und das Vatergefühl, der letzte Funke vielleicht im Herzen des Alten, entzündet Mitleid und hülfebereiten Sinn in ihm.

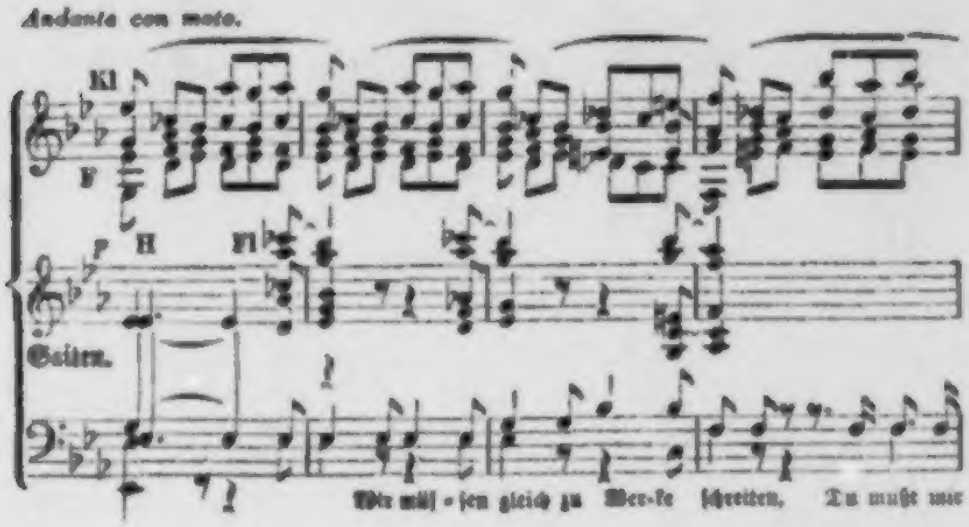
Das Wehen im Orchester wächst, die Diktion wird durchaus dramatisch, nirgends Musik, die nicht zur Sache gehörte. Leonore erfährt den beschlossenen Tod des Unglücklichen, sie mit Rokko sollen „nur das Grab graben." Das kündigt unter dumpfem Posaunenhall schauerlich Rokko ihr an und [illegible] Bläser über den zitternden

Saiten ſtimmen die Klage an, als ſäh'n ſie ſchon den Todten niedergeſtreckt zu ihren Füßen. Sie verſtummt.

Da tritt der Genius dieſes Drama's, das Leonore heißt, zu Beethoven und erweckt ihm zu Rokko's ruhig gefaßten, kühlen Worten:

Wir müſſen gleich zu Werke ſchreiten,
Du mußt mir helfen, mich begleiten

jene weich die Nerven durchwühlenden entflammenden Klänge der Klarinetten und Fagotte

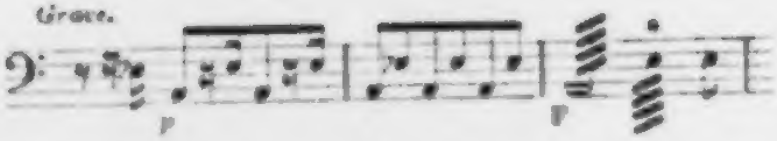


mit dem eindringlichern Anſchlag der Saiten, der hohen Oboe und Flöte. Das war nur Beethoven gegeben. Durchſchauert (das Orcheſter verräthe) und fieberbleich bei den Worten

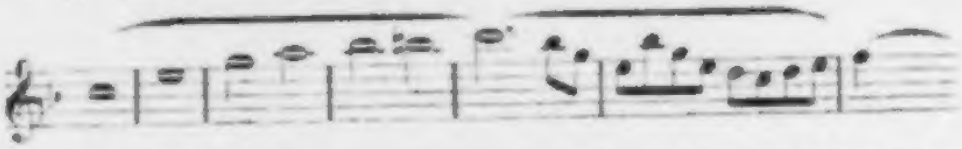
Ich folge Dir, wär's in den Tod!

entgegnet Leonore, in der weibliches Zagen und Heldenſinn miteinander kämpfen und der Entſchluß in anmuthiger Freudigkeit gefaßt wird.

Von dieſem Finale an hält die Oper ſich in der ihr gebührenden Höhe. Die Einleitung zum zweiten Akte, — Fmoll, von breiten Akkorden der Saiten und Bläſer im Wechſel angekündigt, mit den ſeltſam unheimlich in es—A.



geſtimmten Pauken, — haucht feuchten Kerkerodem, Floreſtans Klagen und Ergebung ſcheinen (im Poco Allegro) in Irrſinn überzugehn. Da iſt es Ihr Bild, immer Leonorens, das „ein Engel im roſigen Duft ſich tröſtend zur Seite" ihm ſtellt. Der Geſang wird hier von an- und nachſchlagenden Achteln der Saiten und Hörner getragen, neben ihm führt — welches Inſtrument könnte das ſonſt ſo keuſch und innig und fein und beſtimmt? — führt eine Oboe (zuvor waren nur Hörner, Klarinetten und Fagotte am Wort) ihren ſtillen ganz eignen Geſang empor,



wie eine holde Erſcheinung emporſchwebt und lieblich tröſtend ſich bei uns niederläßt. So zeichnete ſich ihm in der Kerkerviſion Leonorens Bild; Bach in der Klage um Chriſt und Gluck in Iphigenie hatten dieſelbe Stimme vernommen.

Floreſtan iſt in todähnlichen Schlummer oder Ohnmacht geſunken. Leonore und Rokko ſteigen nieder, ſein Grab zu bereiten. Ihre Reden haben in der letzten Bearbeitung melodramatiſche Zwiſchenſätze erhalten, ſie klingen zwiſchen die Muſik dürr und trocken, mit dem zweifelloſen Ausdruck der Wirklichkeit hinein, nach jener hochgeſpannten Viſion von der ſchärfſten Wirkung. Und nun jenes unſterbliche Gräberduett! in dem über Leonorens milden Troſtesworten hoch oben im Himmelsblau die Flöte gleich einer weißen Taube ſchwebt und die zarte Oboe Seufzer des Mitgefühls einmiſcht, bis endlich das Heldengemüth in reinſter Menſchlichkeit ſich dem noch unerkannten Gefangnen weiht, —

Wer Du auch ſei'ſt, ich will Dich retten!
Bei Gott, Du ſollſt kein Opfer ſein!

und das Orcheſter ſich heroiſch bei ihrem Gelübd' erhebt in bekräftigenden Rhythmen, und nun erſt durch reinſte Widmung ſie verdient, daß der Geliebte durch ihre That gerettet, ihr wiedergegeben werde!

Was denn auch dem hochbeglückten Tondichter abgegangen ſein mag an dramaturgiſchen Einſichten und Geſchicklichkeiten: ein empfänglich Gemüth für das höchſte Menſchliche hat er gehabt und die ſchaffende Macht, ſolches zu bilden.

Er hat keine Oper mehr geſchrieben.

Spät, im Jahr 1823, drang man lebhaft in ihn, eine Oper zu ſchreiben: beſonders lag ihm die Adminiſtration des Wiener Hofopern Theaters und der Generalintendant des Berliner Hoftheaters, Graf Brühl, an. Beethoven war willig, wünſchte einen Stoff aus der griechiſchen oder römiſchen Geſchichte, ging aber endlich auf Meluſine, Gedicht von Grillparzer, ein, verſtändigte ſich ſchon mit dem Dichter über mancherlei Aenderungen; auch Graf Brühl war mit der Dichtung wohl zufrieden. Aber die Erfahrungen, die Beethoven an der erſten Oper gemacht, ſchreckten ihn; er gab das Unternehmen auf.

Auch von Barbaja, dem italieniſchen Impreſario, der Roſſini nach Wien geliefert hatte, erhielt er den Antrag zu einer dreiaktigen Oper, die Biedenfeld nach Schillers Bürgſchaft gearbeitet hatte. Beethoven lehnte nicht ab, verlangte aber, daß der zweite Akt, (das Hochzeitfeſt), von Weigl kompenirt würde, weil ihm ſelber ſolche ſelige Heiterkeit nicht zuſage. Es wurde ebenfalls nichts daraus.

Mit Recht. Seine Beſtimmung war nicht die Oper. Auf dieſem Gebiete wär' er über Leonore nicht hinausgekommen.

Ende des erſten Theils.

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Mus. Th. 4583 - 2

Ludwig van Beethoven.

Zweiter Band.

Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen

von

Adolf Bernhard Marx.

In zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke.

Zweiter Band.

Das Recht der Herausgabe in englischer und französischer Uebersetzung hat der Verleger sich vorbehalten.

Berlin.
Verlag von Otto Janke.
1859.

Carl G. Star. Holl. London.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite

Nach dem Fall der Oper 1

Bedenklichkeit der Lage. Symphonie Bdur Op. 60. Oulibicheff Herzenskündiger. Wider die Klügelungen. Symphonie in Fdur Op. 93. Beethovens Richtung. Seine Originalität. Schottische Lieder Op. 108. Scherzkanon von Beethoven.

Der neue Standpunkt 28

Sonate Op. 57. Quartett Op. 59. Beethovens Freundschaft für Amenda. Koriolan-Ouvertüre Op. 62.

Die Cmoll Symphonie 65

Oulibicheff und der französische Methode. Die Kritik der Jünger. Fétis und Mendelssohns rhythmische Bedenken.

Freudenfeste 91

Konzert Op. 58. Erinnerung an Glucks Orpheus. Konzert Op. 73. Fantasie mit Orchester und Chor, Op. 80. Pastoralsymphonie Op. 68. Programmenmusik und kunstphilosophische Bedenklichkeiten. Beethoven und Haydn. Instrumentale Oekonomie. Die Herren Kann-nit-verstahn. Berlioz theoretische Bedenken mit seinem künstlerischen Gemüth im Gedränge. Künstlers höheres Recht.

Aus der Gesellschaft 114

Aufnahme der Pastoralsymphonie und der Fantasie mit Chor. Die Op[illegible]fibiere. „Also aus Bremen." Berufung zum König von Westfalen. Wiener Reiche werfen Beethoven eine Rente aus, um ihn in Wien festzuhalten. Verkürzung der Rente. Verhältniß zu Ries. Beethovens Erscheinung. Frauenhuldigung. Bettina von Arnim. Beethovensche Briefe, von ihr erfunden. Trio's Op. 70. E. T. A. Hofmann.

Drittes Buch. 1818 bis 1826.

Mit frischen Segeln 147

Die erste Messe, Op. 86. Beethovens Beruf. Theoretischer Versuch. Umwandlung der Messe in drei Hymnen. Behandlung des Gesangs. Aufnahme der Messe von Esterhazy und Hummel. Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 112. Nochmals musikalische Malerei. An die ferne Geliebte. Op. 98. Musik zu Egmont. Op. 84. Die Ruinen von Athen. Op. 114. Beethoven, der Niederländer. [illegible]türe Op. 124.

Hohe Flut 178

Beethovens höchste Thätigkeit. Goethe. Les adieux Op. 81. Harmoniker und Dichter. Brüderlichkeiten. Die edle Nanette Streicher. Schlacht bei Vittoria Op. 91. Die großen patriotischen Aufführungen 1813. Mälzel als [illegible]. Siebente Symphonie Op. 92. Die Symphonie im Volk[illegible]. K. M. Weber, Lenz und Beethoven. Der Standpunkt der Willkühr.

Seite

Trübe Zeit 208

Trio Op. 97. Das Gespenst. Letztes öffentliches Spiel. Czerny. Sonate Op. 106. Die unfähige und unschuldige Kritik. Sonate Op. 90. Sonate Op. 101. Beethoven als Vormund und prozeßführend. Hausstand und Bedrängniß.

Das Hochamt 220

Sonaten Op. 102. Marie Erdödy. Die Messe und ihre künstlerische Bedeutung. Äußerlicher Anlaß zur Komposition. Nebenwerke. Lebensnoth. Zwei Richtungen für Messenkomposition. Die dritte, Beethovensche. Auffassung des Materials. Handhabung des Textes, der Stimmen. Beethovens Standpunkt. Die Komposition. Sein Credo. Unternehmungen mit dem Werke. Goethe. Cherubini. Zelter. Der preußische Orden und die französische Medaille. Die österreichische Messenbestellung.

Die letzte Symphonie 260

Die Restauration und Rossini. Rochlitz über Beethoven. Plane für große Werke, Opern, Oratorium, Faust, die zehnte Symphonie. Ihr Entstehn. Ihr Styl. Ihre Idee entwickelt. Ihre dreifache Bedeutung. Die Ansätze zur zehnten Symphonie. Ouvertüre auf den Namen Bach.

Die letzten Werke 289

Variationen über den Diabelli-Walzer. Op. 120. Sonate Op. 109. Sonate Op. 110. Sonate Op. 111. Quatuor Op. 132. Quatuor Op. 135.

Der Ausgang . . . . . .

Ehrenernennungen. Letzte Direktion des Fidelio. Die Zuschrift der Kunstfreunde. Aufführung der letzten Messe und Symphonie. Die letzten Briefe. Neffe und Bruder. Die letzte Krankheit. Der Hinscheid.

Anhang.

I. Einige Bemerkungen über Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke III

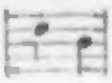
1. Lage der Sache. Beethovens Denkmal. Beethovens Geist. Seine Widerstreber. 2. Der Anspruch an die Technik. Stufengang. 3. Ein Mangel der heutigen Technik. Individualisirung der Hände und Finger. Liszt. Bülow. Poesie der Technik. 4. Allgemeine Auffassung des Werks. Metronom. Bestimmung des Zeitmaaßes. 5. Eindringen in das Werk. Ausbildung der Beethovenschen Melodie. Umfänglichkeit derselben. Stärkemaaß und Betonung. Beethovens Vortragsweise. 6. Taktfreiheit. Ries und Schindler. 7. Beispiel an einzelnen Werken.

II. Verzeichniß der Werke.

III. Beilagen.

Druckfehler.

S. 24. des Notenbeispiels fehlt, nach dem ersten Takte dieser



Takt.

Nach dem Fall der Oper.

Nach dem Fall der Oper, 1805 und 1806, wie ſtand Beethoven da? —

Eine große Arbeit ſchien verloren mit der darauf verwandten Zeit, mit den daraus gehofften Vortheilen. Denn Beethoven war, wie die Mehrzahl der Künſtler, mit ſeinem Lebensbedarf auf den Ertrag ſeiner Arbeit hingewieſen und hatte die Oper auf Tantième-Bedingung aufführen laſſen, mithin nach ihrem Scheitern keinen oder geringen Gewinn aus ihr. Ein ſo bedeutender Ausfall in den Einkünften hat ſchon oft die Unternehmung neuer Arbeiten von Bedeutung gehemmt und zu reinem Erwerbsbetriebe genöthigt.

Was noch mehr: der Fall der Oper drohte, wie die Welt einmal iſt, Erſchütterung des hohen Anſehens, das Beethoven ſich bereits erworben. Und dieſes Anſehn, der Ruhm, das iſt zwar nicht, wie die Menſchen ſich oft einbilden und falſchen Künſtlern ablauſchen, Ziel und Lohn des ächten Künſtlers, — ſonſt würd' er ſich nach den Wünſchen des Publikums umſehn und ihm dieſen Preis abzugewinnen trachten. Ziel und Lohn findet der ächte Künſtler nur in der Arbeit, im Kunſtwerk ſelber; alles Andre, auch Anſehn und Ruhm, iſt Nebenſache. Aber die Anerkennung iſt, das

wird Niemand verkennen, ein mächtiges Förderungsmittel auf der Laufbahn.

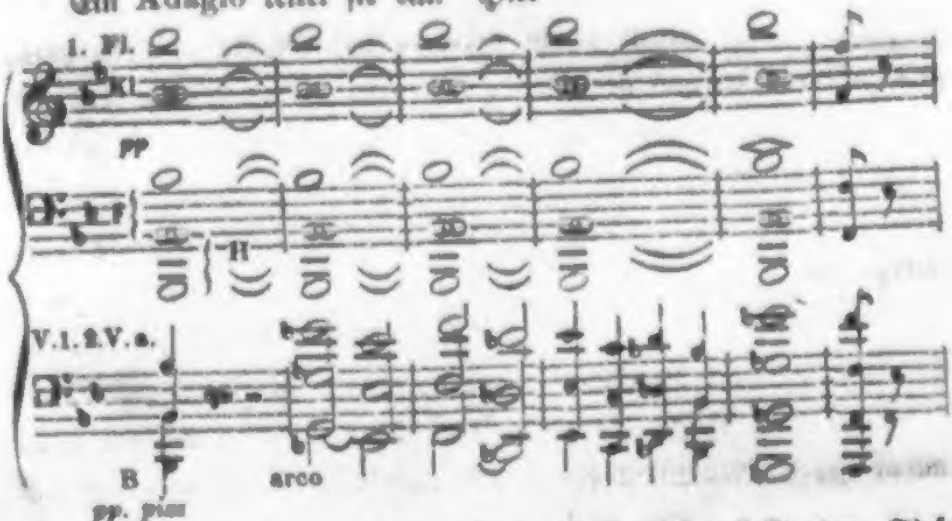
Beethoven hatte einen großen Umsturz seiner Aussichten erfahren. Sein Pfad hüllte sich in Dunkel, sein Geist stand wieder vor einem düstern Räthsel; konnte diese Musik, die er wahr und treu aus seinem treuen Gemüth und mit bewährter Kraft geschaffen, konnte sie unverstanden bleiben? — und wenn diese, warum nicht jede? — war ihm hier sein Ziel gesteckt? —

Er antwortete darauf, wie seiner Natur angemessen war, mit einem neuen Werke*), mit der vierten Symphonie:

Grande Sinfonie Nr. 4 in B, Op. 60,

die von seinem Gemüthszustande, von seinen Gedanken und Entschlüssen bündiges Zeugniß ablegt. Sie ist zu Ende des Jahres 1805 oder (wahrscheinlicher) innerhalb der ersten Hälfte des folgenden Jahres geschrieben.

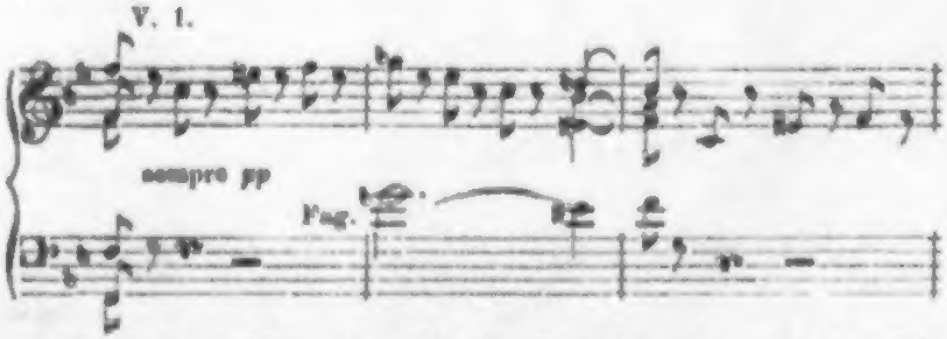
Ein Adagio leitet sie ein. Hier



tritt jenes Urphänomen der leise fortdröhnenden brütenden Tiefe, dessen schon Th. I. S. 174 gedacht worden und das man bisweilen versucht wäre, Beethoven's Urmotiv zu nennen, in

*) Erschienen ist im Jahr 1805, also vor der B dur-Symphonie, noch das Sextuor für 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Op. 71, eine angenehme, sonst aber wenig bedeutende Musik, wahrscheinlich nebenbei, neben Leonore gearbeitet.

tiefſter Bedeutung auf. Geheimnißreich hallt ſchon das leere B der Bläſer, mit dem kurzen, dumpf anklopfenden Pizzicato der Saiten einen Augenblick lang gefeſtet; keine Oboen, überhaupt kein ſcharfes Inſtrument, — die warten noch, — nur hohlklingende Inſtrumente, in der Höhe nur eine Flöte, die B-Klarinetten auf ihrem mittlern, nicht vollklingenden c*), die Fagotte nicht in ihrer tiefſten Lage, da ihr Kontra-B rauhe Kraft hat, dagegen die tiefen B-Hörner mit ihren tiefſten Tönen, die keiner großen Kraft fähig ſind und im Piano nicht immer ganz feſtſtehenden und glatten Schall geben. Es iſt ein Geſpenſterklang, der unbeweglich vor dir ſteht, wie ein Geſpenſt aus todten Augen dich anzublicken ſcheint. Dazu tritt nun, mit dem rieſelnden Beiklang der Bogen dich anſchauernd, das räthſelhafte weitgedehnte Ges der Saiten-Inſtrumente; ihr Gang läßt in einen ungemeſſen tiefen, dunkeln Abgrund blicken. Im Dunkeln tappt leiſe, bang, verlaſſen eine einzelne Stimme fragend weiter und findet in der Höhe, findet in der Tiefe



nur Seufzer zur Antwort. Die Frage irrt umher, aus der Violin in die Flöte und zurück, die Flöte führt ſie in die letzte Höhe und Alles ſinkt wieder zurück in jenes öde B der Bläſer und den hinabſchleichenden Gang der Saiten. Doch diesmal findet das letzte lange Ges-B (Takt 5 des erſten Beiſpiels) nicht einmal ſeine Löſung nach der Dominante; es bleibt ſtarr liegen und nach ſeinem Abbruch tritt die Frage, wie verirrt, in Fis dur wieder auf, verliert

*) In den B-Klarinetten ertönt c eine Stufe tiefer, als b.

sich wieder, unter wachsendem Antheil der Instrumente, in die Flöte, steigt weit ausgedehnt im Violoncell nieder, strebt mit einem Trugschluß nach G (g-h-d-f), nach Cdur, nach Dmoll sich zu wenden, wieder B — diesmal b-d-f — anzuklingen und sich an Dmoll, auf dessen Dominante A, festzuklammern. Vom Eintritte des G (g-h-d-f) führen Flöte, Oboe, beide Fagotte in vier Oktaven übereinander einen langsamen Tongang von H-H, c, cis, d-d, $^{b}_{dis}$ e (lauter Taktlängen) nach jener Dominante; die Schallmasse ist gewachsen — Alles scheint auf diesem A zu stocken und zu erlöschen, das nur noch in unterbrochnen Achteln der Geigen pulsirt.

Hier aber, ohne weitere Vorbereitung, als daß die letzten kurzberührten Töne der Geigen

a ? a ? a ?

sich ein wenig verstärken, reißt das ganze Orchester, Trompeten, Paukendonner, alle Stimmen, die Geigen glänzend obenan, mit einem mächtigen Schrei sich empor,

„Die Nebel zerreißen!"

durch das kalte Finster gießt ihre Strahlen und Gluten die Sonne! Der neue Lebenslauf beginnt, voll Lebensfrische, heiter, in ungebrochenem Muthe beginnt er.

Das sagt uns diese Einleitung. Ob Beethoven davon gewußt hat mit solcher Klarheit, daß er es hätte aussprechen können — wer weiß das? Aeußerlich Zeugniß darüber ist nicht vorhanden; wer also die Sprache der Töne nicht gelten lassen will oder nicht verstehen kann, dem steht allerdings frei, auch uns Gehör zu versagen. Ja, er mag spotten: „Mit diesem Trank" der Einbildung im Leibe sähen wir

Helenen bald in jedem Weibe.

Wir müssen es ertragen; denn allerdings, ohne Einbildungskraft — will sagen: ohne die Kraft höhern Anschauens und Ueberschauens sieht man in Helena selber nichts als ein Weib, wie alle andern auch. Den Nicht-Verstehenden ist diese Einleitung eine Einleitung, wie andre auch; daß sie düster ist (soviel wird vielleicht geglaubt), das ist ein Irrthum — übrigens längst bekannter Kunst-

griff, durch den Kontraſt das muntere Allegro zu heben; ſo hat es ſchon Haydn gemacht.

Ja wohl! Aber wo hat Beethoven dergleichen gethan? Seine Einleitungen in die erſte, zweite, ſiebente Symphonie, in das Septuor, in die pathetiſche Sonate, in die Sonaten Op. 47, 111, — alle, alle führen geradezu in die Sache, in den erſten Satz, und wiſſen nichts von dem Spiel mit Kontraſten. Woher alſo dieſe Einleitung der Bdur-Symphonie? — Man muß wagen zu behaupten: es ſei Zufall oder eitel Kontraſtenſpiel, Beethoven habe nur blindlings oder ſpielig in die Töne gegriffen; oder man muß ihn ſeiner würdig zu faſſen und nach pſychologiſchen Geſetzen ſeine Räthſelworte zu deuten trachten. Oder man kann auch, wie jener voreingenommene Zeuge, der auf alle Fragen: wie er heiße? ob er in Italien geweſen? non mi ricordo antwortete, kunſtphiloſophiſch dabei bleiben: ich glaub' es nicht und hör' es nicht.

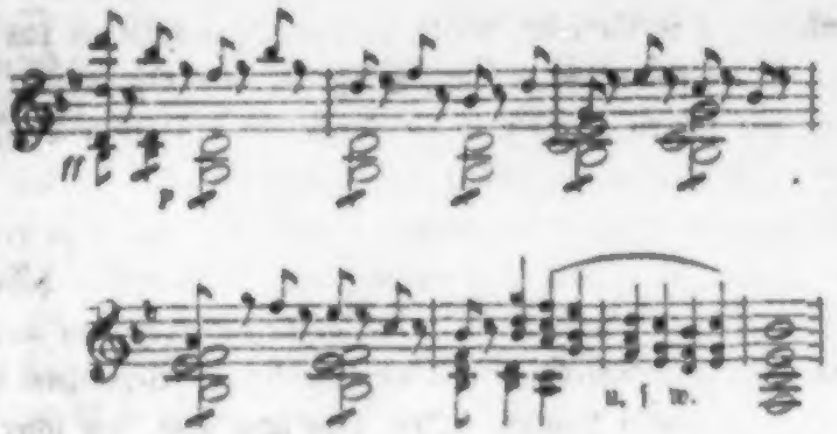
Oulibicheff, — man weiß endlich nicht mehr, warum er Beethovens Biographie geſchrieben, — ſagt von der Symphonie: ſie ſei ein Seitenſtück (fait pendant) zu der zweiten und habe dem Komponiſten ſicherlich Haydns Lob eingebracht, ſo gewiß ſie den neuern Bewunderern der letzten Werke nicht für vollgültig gelte. Was will das Alles ſagen? Wie kann man Werke, die keine Berührung miteinander haben, als den Gattungsbegriff, damit erklären wollen, daß man eins neben oder über das andre ſtellt?

Er findet indeß in dieſer Allgemeinheit keine Befriedigung. Durch eine flüchtige Aeußerung Schindlers verleitet, hält er für möglich, daß die Liebe zu Giulietta Guicciardi (damals wahrſcheinlich ſchon Gräfin Gallenberg), irgend eine günſtige Antwort auf ſeine Th. I. S. 148 mitgetheilten Briefe dem Tondichter die Idee einer Symphonie „in der ſanften Tonart Bdur" und alle Motive (tous les motifs) dazu gegeben habe. Jene Einleitung: eine Einleitung zu einem Liebesgeſang!

Kehren wir zur Symphonie zurück.

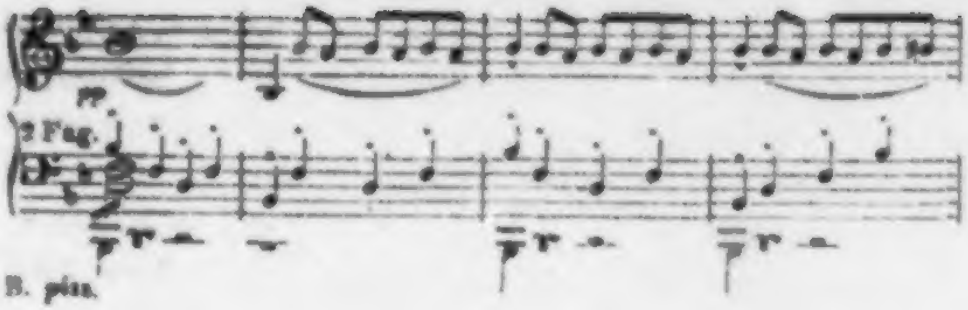
Mit Macht tritt aus aller Verdüſterung der erſte Satz hervor

und giebt Antwort auf jene ſchönen Fragen; es iſt, muſikaliſch zu reden, daſſelbe Motiv,

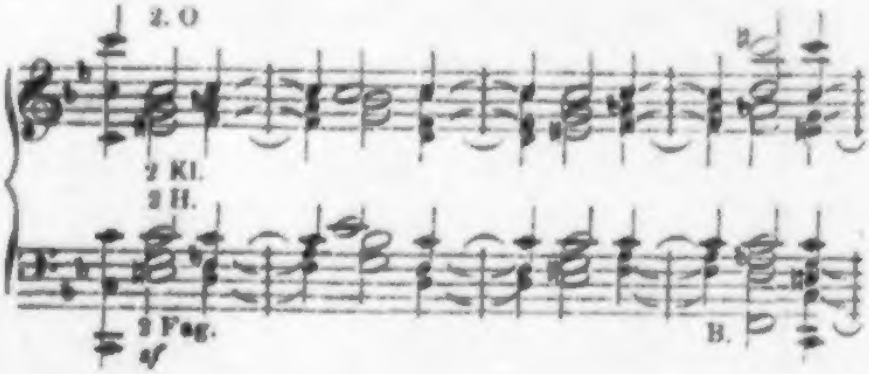


von der Violin zum Satz ausgebildet, vom ſchmeichelnden Nachſatz der Bläſer bewillkommnet und zur kräftigſten Wiederholung geleitet; die Geigen mit allen Bläſern haben die Hauptmelodie, von den gleich-rhythmiſchen Rufen des Blechs beſtärkt, auch im Nachſatze ſtrömen alle Bläſer mit Ausnahme des Blechs und alle Saiten zuſammen und fließen in Sexten und Oktaven b a g u. ſ. w. in ſanftem Lauf abwärts, während einzig die zweite Violin die füllende Tonreihe d c b u. ſ. w. in Achteln einmiſcht. Friſches, rühriges Daſein überall, die Quellen und Brunnen des Lebens ſind alle geöffnet, — von jener zarten Leidenſchaft, die einſt die Cismoll-Sonate hervorgerufen, die damals, zur Zeit der Bdur-Symphonie oder ſpäter Beethoven jene beklommenen Worte abgelockt: „Nur Liebe, — ja nur ſie vermag dir ein glückliches Leben zu geben! O Gott — laß mich ſie — jene endlich finden, die mich in Tugend beſtärkt — die erlaubt mein iſt," von Allem der Art keine Spur. Man frage nur ſtets die Noten! ſie geben ehrlich Beſcheid. Aber man muß auch ehrlich fragen, ohne vorgefaßte Meinung; und man muß fragen und hören verſtehen.

Beantwortet iſt auf jene bangen Fragen, und nun ſteigert ſich an der Antwort ſelbſt



das Gefühl der Rüſtigkeit und Rührigkeit. Aber es iſt bei aller Munterkeit und Freudigkeit ein bis zum Schmerzlichen angeſtrengtes Ringen, das bis zum Aufſchrei (S. 12 Takt 1 — 4 der Partitur) ſpannt und nun erſt den Hauptſatz in voller Kraft in den Bäſſen feſtſtellt, in den wehenden Geigen zu den Prachtakkorden der Bläſer und dem Donner der Pauken vollendet und mit kurzer Wendung nach Cdur und auf C, die Dominante von Fdur, wendet. Noch koſtet es Kampf, — es iſt hier ein Nachklang aus dem ſtöhnenden Ringen der Eroica zu ſpüren, —



(noch drei Takte) ſich hier feſtzuhalten.

Dies iſt der Hauptſatz bis zum Eintritte des Seitenſatzes.

Und darin hat der vortreffliche Biograph Beethovens das Entzücken der Liebe beim Empfang günſtiger Antwort vernommen!

Es kommt nichts darauf an, was Oulibicheff gehört oder ſich vorgeſtellt hat; auch müſſen nun einmal die Muſiker ..... warum müſſen ſie? — genug, ſie müſſen ſich gefallen laſſen, daß jeder Dilettant, der ein wenig Klavier ſpielt und die Konzertſäle beſucht, ſie

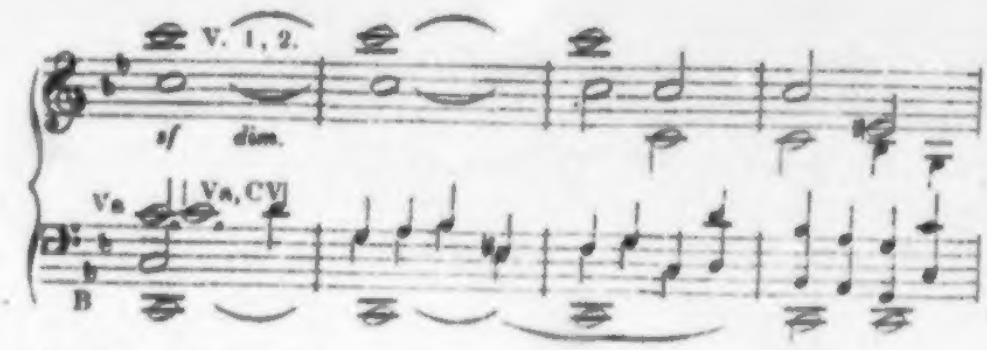
und die Welt über ihre Kunst belehrt. Nur sollte zum Hören bei dieser wie Nervenäther flüchtigen Kunst sorgsames und wiederholtes Lesen hinzukommen, weil es ohnedem unmöglich ist, alle Momente festzuhalten. Und wie wär' es möglich, den Sinn des Ganzen zu fassen, wenn man nicht in den Sinn der einzelnen Momente, von da in ihre Bedeutung im Ganzen und in den Zusammenhang dieses Ganzen sich vertieft? Jeder einzelne Moment, jeder Schall und jeder Klang, jedes rhythmische und jedes Tonverhältniß, jeder Akkord und jedes Motiv hat seine eigne Bedeutung, eben so und noch viel mehr jede Melodie und jeder Satz; diese Bedeutung der Momente wird näher bestimmt durch den Zusammenhang, der den Sinn des Einzelnen sogar einigermaßen ändern kann, indem er ihn in den Sinn des Ganzen aufgehn läßt.

Dies alles ist nicht etwa, wie man sich bisweilen hat einbilden wollen, eine Art Geheimsprache und Geheimschrift, die Kunst ist nicht etwa nur für eine kleine Zahl „in das Heiligthum Eingeweihter", sie hat nichts mit den eleusinischen Geheimnissen oder den Mysterien zu Dubastis gemein. Jedes empfängliche Gemüth kann so viel daraus sich aneignen, als es Hingebung mitbringt, — aber nur so viel. Schwelgen in der Kunst, und wenn es lebenslang fortginge, ist von jener Hingebung, die mit Inbrunst und Ernst in das Innerste derselben dringt, eben so weit entfernt, als das altkluge Herumtasten der Techniker am Aeußerlichen. Jene wahre Hingebung aber bleibt nicht bei der bloßen Empfänglichkeit stehn, sie bedarf so gut wie irgend ein Ausleger dichterischer oder andrer Werke der ernstlichsten Verständigung über das Einzelne und Ganze, wenn sie sich befriedigen und Andre fördern will.

Bequemer als dieses durchdringende Studium ist allerdings auf der einen Seite das schöngeistige Herumspielen um die Kunstwerke mit exquisiten Worten und willkürlichen Bildern, das leider auch den der Erkenntniß Beethovens weit näher als Oulibicheff stehenden und durch sorgsame Arbeit verdienten Lenz von tieferer Forschung abgelockt hat, auf der andern Seite die kurz abfertigende Ver-

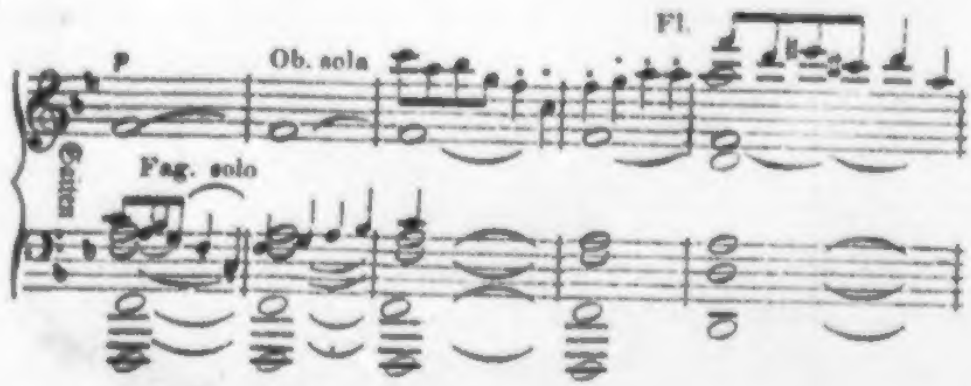
ſicherung ſtockſchnupfen-nüchterner Kunſtphiloſophen: es ſei überall nichts in der Muſik zu finden, als Form und Stimmung.

Auf dieſem Wendepunkte wird nach dem Seitenſatz, — nach irgend einem Ziel des Ringens, ſei's auch nicht das letzte, — erſt ausgeſchaut; das —

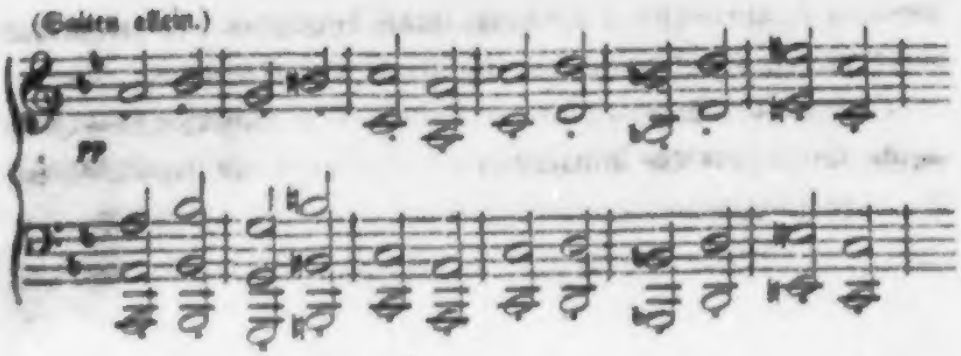


iſt noch nicht der rechte.

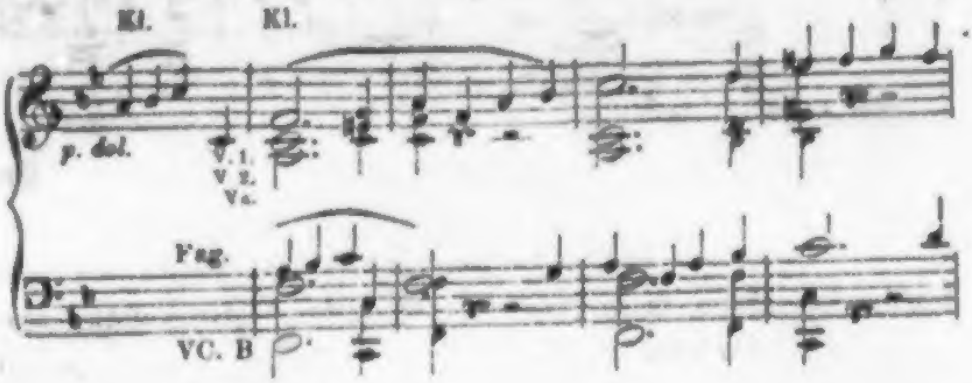
Was will auch, nach dem Sturz der Oper, Beethoven? Er will weiter ringen, neu ſchaffen, vordringen auf der ihm beſchiedenen Bahn. Da iſt ſein Leben, da ſeine Freude, und hinaus aus dem Qualm der Stadt in den Schooß der Natur, ihren Lauten, den unſchuldsvoll kindlichen Weiſen unter ſonnhellem Azur —



ſich retten, wo die Seele, leichtbeſchwingt wie die Lerche hoch oben im Aether, geſund ſich badet: das iſt ewig friſches Labſal dem Naturkinde! Da iſt Ruhe nach hartem Ringen und Kräftigung zu neuem. Und wenn auch noch einmal, ſchon gemildert, trübere Erinnerungen



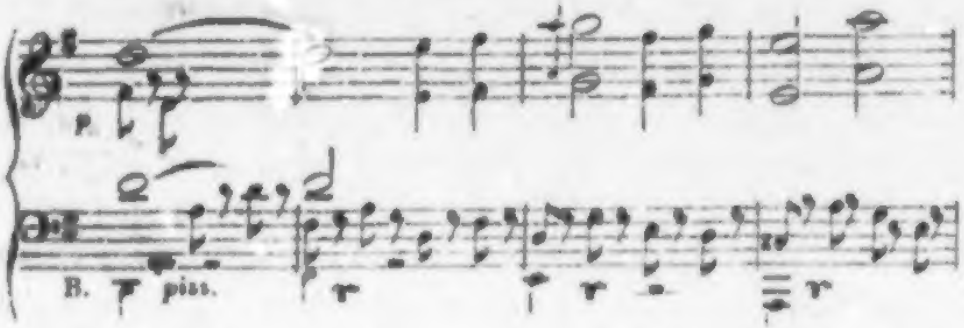
heraufschleichen wollen: man hält ihnen Stand, besiegt sie, behauptet sich das freie muthige Hinausschaun —



ohne Heftigkeit, weil es seiner selbst so froh und gewiß ist. Alles kehrt hier wieder, auch jene zweifelvollen Synkopen; aber sie können gegen die wiedergewonnene Festigkeit nicht aufkommen. Mit jener Macht, die zu Anfang die Nebeldecke kühn zerriß, wird Alles noch einmal durchdacht und durchlebt.

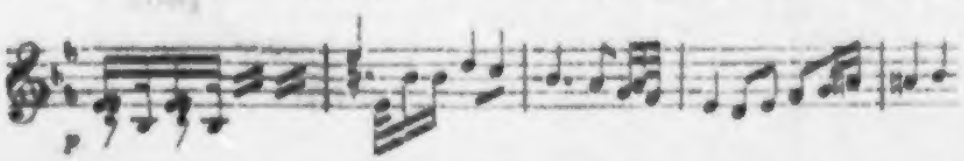
Und nun weitet sich — im zweiten Theil — Gesichtskreis und Bahn

dem verjüngten Wandrer, der hinauszieht, dem frischen Morgenwehn (die Bläser mit den Oboen in ihrer scharfen feinen Höhe) des neuen Tags entgegen. Das wird Alles so heiter, so launig! Scherz und kühnstrebende Vorsätze mischen sich um die leichtsinnige Heiterkeit der Flöte im D dur, — immer derselbe Gedanke. Wenn nun gar das ältliche Fagott der Flöte nacheifert, ersinnt sich die Geige mit dem Violoncell unversehens ein ganz neues Liedchen,



das sich gleich Flöte, Klarinette, Fagott neben dem Wanderschritt von Geige und Violoncell gefallen lassen, — wer weiß, welche liebliche Vorstellungen da herumweben! die Welt ist ja so schön und freudenvoll! Wer denkt noch der Trübung? — selbst der fern und fremd vorüberrollende Donner (die B-Pauke zu fis-ais-cis-e) gewinnt nur einen zärtlich fürbittenden Blick, und dieses zuckende bleiche Leuchten (auf f der lederngenannte Orgelpunkt) findet uns nur (Theil 3) froh und stark, wie froh und stark aus den zerreißenden Nebeln die Sonne des neuen Tags Anfangs hervortrat.

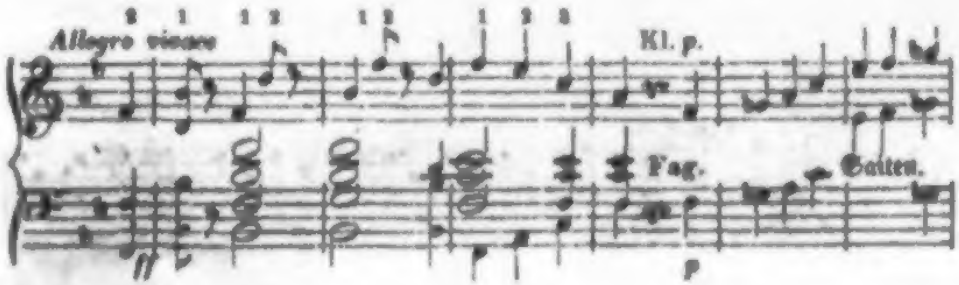
Jener gesunde Pulsschlag einer Selbstgewißheit in Kraft und Beruf, ihn fühlt man aus dem andachtsvollen Dankliede heraus, das den Adagio-Satz der Symphonie bildet. Sanft, aber festgemessen geht er dem schönen still und edelgeführten Gesange voran,



und geleitet ihn und behauptet stolz, mit Trompeten und Pauken, alle Stimmen des Instrumentenchors heranrufend, sein Recht. —

Die Schönheit des Geſangs iſt oft von den Liebhabern, die Durchführung des Motivs von den Kennern geprieſen worden, beides mit vollem Recht. Man ſoll ſich nur nicht, wie Oulibicheff, mit Seitenblicken auf die Adagio's in Mozart's G- und C-Symphonien zerſtreuen, ſondern hübſch bei der Sache bleiben und den Zuſammenhang des Adagio mit dem Inhalt der übrigen Sätze ergründen.

In der Menuett wechſeln noch wunderlich Uebermuth, der ſogar den Rhythmus aus ſeinem Gleichmuth hervorzauſet,



mit dunklern Nachgedanken ſich miſchend. Ruhiger, glatter zeigt ſich die Lebensfahrt im Trio, das eine gewiſſe geiſtige Verwandtſchaft mit jenem zweiten Verſuche des Seitenſatzes im erſten Satze zeigt, der ſinnig nur im dritten, nicht im zweiten Theil wiedererklungen.

Das Finale iſt friſches Leben, wie es Beethoven noch auf lange beſchieden war, aber nicht frei von jener, einen Augenblick lang faſt bis zur Verwilderung aufgereizten herben Kraft, die Folge — zugleich Frucht und Strafe — ſtrenger Prüfung und ſchwerenunbeugſamen Ringens iſt. Hart Werk läßt Schwielen in der Hand, die der Weichling ſcheut. Goethe dagegen hielt es für ſein höchſtes Lob, als ein Fremder fragte: „Wer iſt dieſer? Man ſieht ihm an, daß er viel an ſich gearbeitet."

„Wenn alſo nun (kann man fragen) wirklich erwieſen wär' — oder erwieſen werden könnte, daß dieſe Symphonie ein Stück Lebensgeſchichte — oder, mit Oulibicheff zu reden, ein Stück Liebesgeſchichte Beethovens ſei: was iſt damit gewonnen?" —

Viel! — ſelbſt dann, antworten wir getroſt, wenn wir Ausleger beiderſeits geirrt haben ſollten. Selbſt mit dem Irrthum

ſtänden wir noch immer Beethoven nahe, der ſo oft, nach ſeinem und der Freunde Zeugniß, beſtimmtern Vorſtellungen in ſeiner Muſik hat Ausdruck geben wollen. Viel! — denn wir ſtehn allen großen Künſtlern zur Seite, die nimmermehr ihr Lebenswerk für ſchwankende Spielhaftigkeit erachtet, ſondern in ihren höchſten Momenten ganz Beſtimmtes gewollt und verkündet haben. Viel! — denn wir geben in unſerm Streben Zeugniß von dem Urtriebe des Geiſtes, zu höherm Bewußtſein emporzudringen.

Und wenn wir geirrt haben ſollten, oder uns einander widerſprochen: welchen Auslegern iſt das nicht widerfahren?

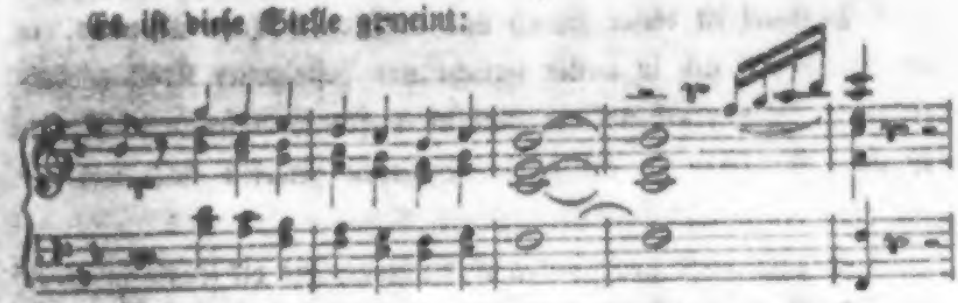
Wenn wir aber recht geleſen: wie weit erhaben über bedeutungsleeres Tonſpiel iſt dieſer ſittlich und künſtleriſch hohe Moment, in dem Beethoven ſich in voller Friſche und geſteigerter Kraft wiederherſtellt! Wie erhebend der Anblick dieſes Kampfes und Sieges, der uns Menſchen ſo oft ſchon beſchieden geweſen und noch beſchieden werden wird! —

Wie aber dieſe geiſtſcheuen Genüßlinge, die die Kunſt nur eben wie Sorbet hineinſchlürfen, dabei noch die ariſtokratiſchen Airs annehmen, Alles zu verſtehn, wenn ſie irgendwo aus den übelduftenden Theriakbüchſen der alten Sinnlichkeitstheorie eine Doſis erſtanden haben: das kann man wieder an unſerm Biographen beobachten. Er hat alſo gefunden, daß die Bdur-Symphonie fait pendant (S. 5) zu der Ddur-Symphonie. Das müßte ihn zufrieden ſtellen; denn die Ddur-Symphonie gehört ja der Fetis-Oulibicheff'ſchen erſten Manier an, in der man mit Beethoven unbedingt zufrieden ſein konnte. Dem iſt aber nicht ſo. Bdur iſt von Ddur unterſchieden; denn im Bdur hat die Chimära (nämlich das Unterfangen, über die reine Muſik zu der — ſagen wir kurz: bedeutſamen fortzuſchreiten) ſchon ihre Klaue eingeſetzt (apposé sa griffe), und man wird ſehen, daß ſie in den zwei Jahren von der heroiſchen zur Bdur-Symphonie gewachſen iſt. Um wie viel reine Freude bringt Geiſtesſcheu und kenneriſche Eitelkeit!

Nun alſo die Klaue. „Wir können — belehrt uns Oulibicheff

— annehmen, daß von allen harmoniſchen Nothwendigkeiten, die durch das Ohr am gebieteriſchſten gefodert, eine von Allen, die komponiren, ſingen oder ein Inſtrument ſpielen, ſie mögen Muſik verſtehen oder nicht, allgemein und unabänderlich (denn ſie beruht auf dem Inſtinkt) beobachtete Regel die iſt, — nun kommt die Maus!*) — das Vorhalte aufgelöſt werden, ſie mögen ſtehen, wo und worauf ſie wollen. Wohlan! Man hat noch nicht bemerkt, daß ſich im Allegro (erſten Satze) der vierten Symphonie ein ſolcher Vorhalt (appogiature ou souffrance) findet, einem Septimenakkord angeheftet, und bis dieſe Stunde ſeiner Erlöſung oder Auflöſung harrt." Und mittlerweile iſt Beethoven geſtorben!

Es iſt dieſe Stelle gemeint:



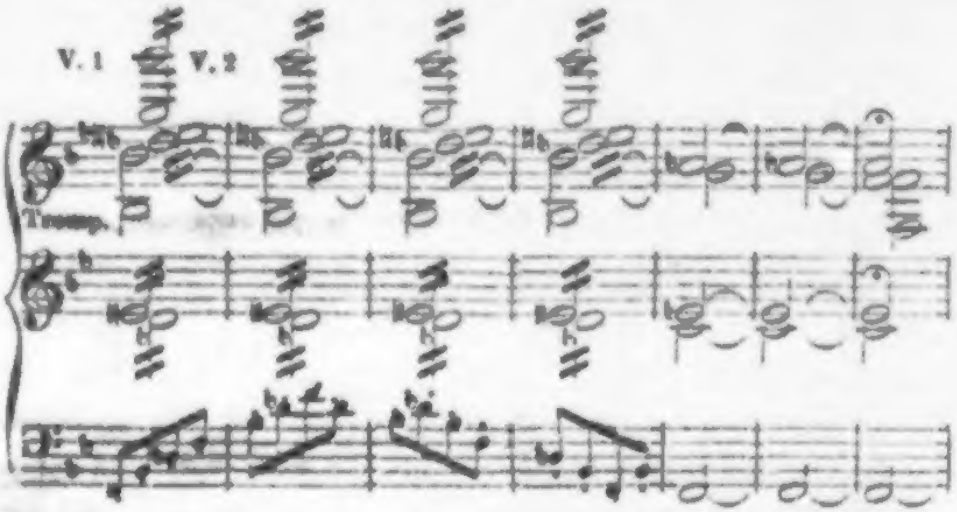
er hat ſie ſelbſt abgedruckt, wie ſie hier ſteht.

Nämlich ſanfte Bläſer (Oboe, Klarinetten, Fagotte) tauchen in wohligen Sextakkorden nieder, wollen von d-f-b nach f-a-c-es gehn und da ruhen; der Zwiſchenakkord es-g-c beugt einen Augenblick lang zögernd von dieſem Ziel ab und die Oberſtimme weilt ſinnend auf dem zu d-f-b gehörenden b, das nach techniſchem Ausdrucke Vorhalt und allerdings nicht dem Akkorde f-a-c-es zugehörig iſt, folglich in ihn einzugehn, durch den beabſichtigten Akkordton a abgelöſt zu werden begehrt; dann iſt der Akkord, — man merke wohl! der Akkord f-a-c-es, — hergeſtellt. Nun, das geſchieht ja; der Akkord f-a-c-es ſteht Takt 5 des obigen Beiſpiels da, nur iſt die Auflöſung dadurch verdeckt, daß über dem aufzulöſenden b die Violinen mit Macht hineingreifen und damit zum Anfang, wie er S. 4 beſchrieben, zurücklenken. Die Kompoſitionslehre giebt eine

*) [illegible] ridiculus mus.

ganze Reihe von Beiſpielen ſolcher Vorhalte, die nicht — oder in einer andern Stimme vorbereitet, nicht — oder zu ſpät, oder in einer andern Stimme aufgelöſt worden. Zu jeder Regel der alten, nur auf Wohllaut oder ſinnliches Behagen geſtellten Lehre finden ſich bei allen Meiſtern von Bach bis Beethoven die Ausnahmen reihenweiſe. Sie widerlegen nicht die alten Beobachtungen über den größern oder mindern Wohllaut oder Uebellaut; ſie zeigen nur, daß aus andern, beſondern Gründen die Rückſicht auf Wohllaut hat zurückgeſtellt werden müſſen und dürfen.

Daſſelbe gilt von dieſem Satze,



den Oulibicheff aus dem Finale hervorhebt und in dem er (mit Anſpielung auf einen Lenzſchen Ausdruck) nicht das Lächeln, ſondern eine abſcheuliche Fratze (une affreuse grimace) der Chimäre ſieht. Er findet da wieder einen Doppelakkord (Th. I., S. 302) nämlich e-g-h-des und h-des-f zuſammengeworfen. Schlechte Analyſe vor allem! es iſt ganz einfach dieſe Akkordfolge, hier bei A,

alſo eine nicht einmal unerhörte Folge verminderter Septimenakkorde, die ſchon Bach weit ausgedehnter braucht, über den Halteton F

geſtellt, wie bei B. Die Töne e-g-h-des (der erſte Akkord) ſind Vorhalte zu f-a-c und löſen ſich in dieſen Akkord auf, der aber gleich zu

f-a-c .... und! .... es

f-a-c-es .... und! .... ges

erwachſen hervortritt, wie die Kompoſitionslehre längſt gezeigt. Auf das Alles kommt es aber nicht an. Es kommt darauf an, den Sinn des Beethovenſchen Werks und dieſes beſondern Zuges in ihm zu faſſen, zu begreifen, daß nach allem im Leben und im Werke Vorangegangenen reine, ungetrübte Heiterkeit gegen die Natur geweſen wäre, daß Beethoven unterliegen, oder ſich noch ſtraffer wieder aufrichten mußte, daß in ſeine heitre Rüſtigkeit Augenblicke jener grimmigen Freudigkeit treten mußten, die kräftige Naturen an ſich kennen und die man am alten Bach ebenfalls beobachten kann.

Nichts iſt läſtiger, als Halbwiſſerei, die gar nicht ahnt, wieviel ihr zum Wiſſen fehlt. Dieſe Franzoſen ſtehn noch ganz auf dem Punkte, den die deutſche Schulmeiſter- und Landpfarrer-Kritik zu Anfange des Jahrhunderts innegehabt. Sie ſind Vorſtudien zu jenem Hofrath Hüsgen, aus Goethe's Wahrheit und Dichtung; „er drückte, wie in ſolchen Fällen ſeine Art war, das blinde linke Auge ſtark zu, blickte mit dem andern ſcharf hervor und ſagte mit näſelnder Stimme: auch in Gott entdeck ich Fehler.“

Berlioz immer ausgenommen, der in der letzten Stelle doch eine choleriſche Laune (boutade colérique) einen Raptus, wie Beethoven bisweilen von ſich ſagte, erkennt. Hier im Kunſtwerke war es doch mehr. —

Unwiderſtehlich zieht die vierte Symphonie zu einer viel ſpätern hin, zu der achten.

Symphonie in Fdur, Op. 93,

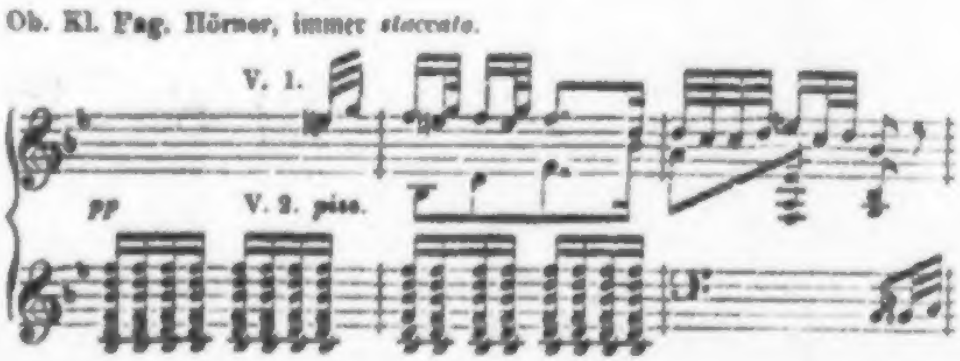
die im Jahre 1815 vollendet, dann nach theilweiſer Umarbeitung 1817 aufgeführt worden. Es iſt der Zug der Sympathie, der zur achten Symphonie hinüberweiſt, ſo nah, ſo verſchwiſtert ſtehn einander beide.

Nur die Verdüsterung, aus der die vierte Symphonie hervorgetreten war, und die harten Kämpfe sind der achten erspart. In ihr ist nichts als lautere Freudigkeit, Glückseligkeit, übermüthig aufrauschend bald, bald fröhlich und leichtsinnig dahintanzend in jauchzender Lust. Selten, flüchtig nur läuft ein Schatten über die sonnhelle Flur, — soviel zur Zier der Landschaft und Beruhigung des Auges nöthig, — hellste Lust erfüllt sie ganz.

Und wie herrlich der Meister mit seinem Rüstzeug spielt! die Stimmen fliegen, wie mit wehenden Schärpen junge Odalisken, die klugen hastigen Blicks den Willen des Herrn errathen, eh' er sich hat zum Wort bilden können.

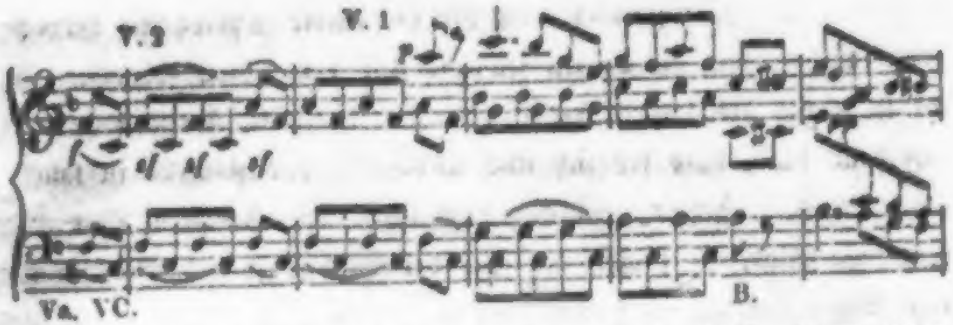
Dieser Sinn und dies freie Schalten, sie gehn durch die ganze Symphonie.

Der zweite Satz, statt Adagio zu sein, ist schon der Ueberschrift „Andante scherzando" nach von allen sonstigen zweiten Symphoniesätzen verschieden, leicht und artig dahin spielend,

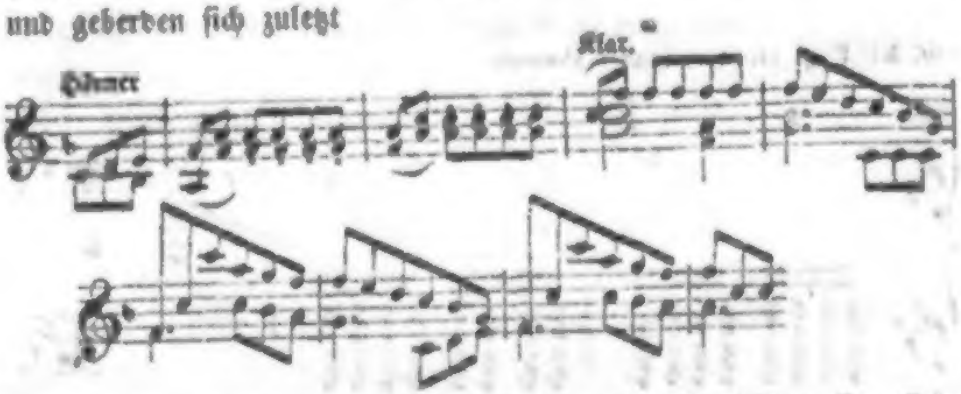


ein lieblich Gemeng gestrichenen und harfenartig gerissenen Geigenklangs mit Locktönen der Bläser, schalkhaft wie junge Mädchen, die kühlen Herzens oder verschwiegnen, Verliebte necken und „an diesem Zauberfädchen, das sich nicht zerreißen läßt," gängeln.

Nun wird zum dritten Satze, Tempo di Menuetto, breit aufgestrichen,



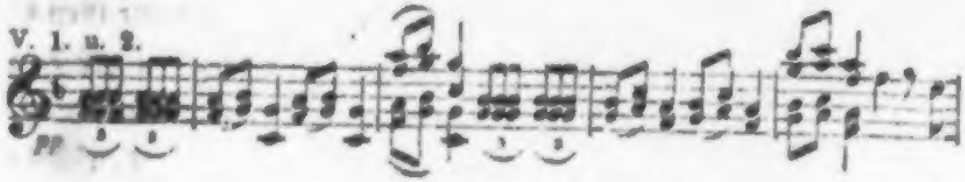
fein und ſchlank tritt die Melodie daher, der in ächter Menuettenweiſe, Liebchen und Liebſter, der Baß nicht lange fern bleibt. Das iſt ganz geſunde, ungeſchminkte und ungezierte ländliche Luſt, wie ſie der Naturmenſch Beethoven liebte, und deren er ſich auf ſeinen Dorfſitzen, herumſchweifend durch Waldluft und den Brodem des friſch aufgeriſſenen Fruchtbodens, ſo gern und ſo oft erfreut; das klingt nun abſichtlos in ſein Tonſpiel hinein, Hörner und Schalmey'n führen den Reigen, — freilich erweitert ſich der Horizont, — die hochgellen F-Hörner und die üppige Klarinette müſſen obenan ſein und geberden ſich zuletzt



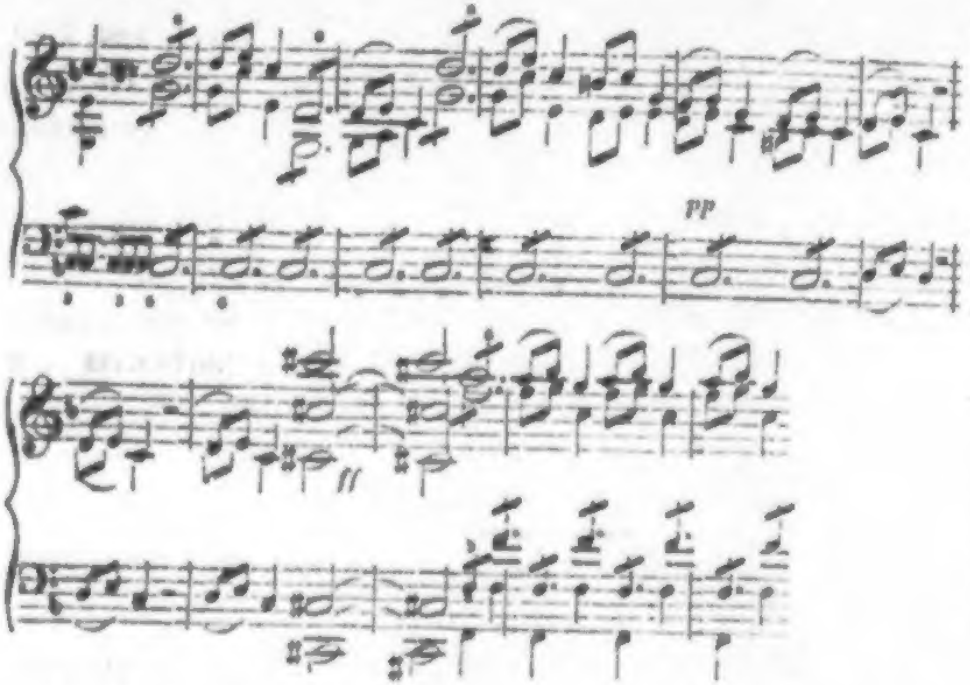
ausgelaſſen hochtönend in ihrem Uebermuth, als hätten ſie allein das Wort und Alles wär' nur für ſie da.

Und ſo geht das immerfort; in unerſchöpflicher Friſche der Luſt ſchließt das Finale ſich an, Allegro vivace, in verſtohlnem Luſterheben beginnend und bald mit allen Stimmen ungebändigt hinausjauchzend in die ſchöne Welt. Selbſt die Pauke wird in den trunkenen Jubel, in den Wirbel voll Neckerei hineingezogen; er wirft ſie hin und her, von F zu f. Einſt — in der neunten — wird das in ganz andrer Bedeutung wiederkehren.

Und wie tief er die Natur in ſich und um ſich her aufgefaßt! Der Hauptſatz



führt ſich artig auf die Dominante, ſpielt da launig bis

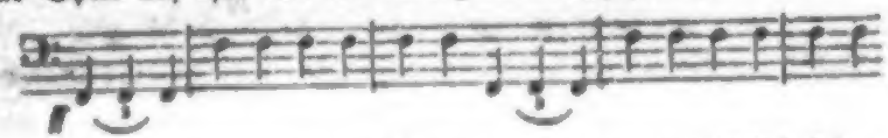


— im achten Takte dieſes Beiſpiels — durch alle Saiten und Bläſer Cis durch alle Oktaven in höchſter Stärke hineinſchreit, den Rhythmus zerreißt, Alles ſtocken macht — und nun nicht etwa nach Ddur oder Dmoll fährt, ſondern der Hauptſatz wieder in Fdur mit Trompeten und Pauken in unabläſſigem Fortissimo losbrauſt.

Was iſt das? — Höchſte Luſt und höchſter Schmerz, das wußte Beethoven ſehr wohl, denn er hatte beide erprobt, höchſte Luſt und höchſter Schmerz haben Einen gemeinſamen Aufſchrei der Empörung; es iſt der Schrei der Exaltation, der über alles Bewußtſein hinausreichenden kreatürlichen Erregtheit. Beethoven kannte das in ſeiner mächtigen vielerprobten Natur, die Griechen in ihrem

dithyrambischen Ton haben es auch gekannt in der dionysischen Feier, Aeschylus hat noch die Urkraft dazu, Sophokles ist schon gemäßigter, Eick hat seinen singenden Engeln schmerzverzogene Gesichter gegeben. In diesem Gefühl steigert sich bei Beethoven der Ton c zu Cis; so schreibt er, vom richtigsten Gefühl treu geleitet, während nach abstrakter Orthographie der Harmonik der Ton Des heißen sollte, weil er nach c zurückführt, Hülfston von c ist.

Alle verstehn den Aufschrei, alle Instrumente; aus allen jauchzt der Lustgesang hoch auf mit Trompeten und Pauken, und dazu schlagen unablässig die Bässe ihr F—f auf und ab, und die Pauken — mitten hinein in die Achteltriolen der Saiten — machen das Spiel auf ihre Art mit in eigenem Rhythmus,



dem sich die Trompeten anschließen. Es ist ein Wirbelwind von Rhythmen in diesem Auftakte,

aus dem die Melodie sorglos hervortanzt wie eine junge Bacchantin mit freudeblitzenden Augen, der schwarzes Gelock und Weinlaub um die erhitzten Wangen flattert.

So viel, und nicht mehr, zur Bezeichnung des Inhalts dieser Symphonie; der weitere Verfolg würde nur neue Züge zu den schon erkannten, keinen Gedanken bringen, der das Wesen, die Grundidee ändern könnte.

Vergleicht man die achte Symphonie mit der heroischen (der dritten) und der Pastoral-Symphonie (der sechsten), so ist der Unterschied leicht festzusetzen, da diese Werke sich zu einem objektiv bestimmten Inhalt ausdrücklich bekennen, die achte nicht. Hält man sie mit der vierten zusammen, so springt die Verwandtschaft, wie

uns ſcheint, in die Augen; jedes der beiden Werke iſt der Erguß einer beſtimmt anzugebenden Stimmung, und der Grundton dieſer Stimmung iſt die Freude. Gleichwohl, wenn man nicht an dieſer Allgemeinheit ſtehn bleiben will, welch ein Unterſchied ſchon im Grundgedanken! In der Bdur-Symphonie das Emporringen aus tiefem Sturz zu neuem freudig-thätigem Leben, in der Fdur-Symphonie reinſte, brauſende, übermüthige Luſt! —

Wir müſſen auf die Bemerkung Th. I. S. 193 zurückkommen, daß Beethoven in ſeinen karakteriſtiſchen Werken, — Kleinigkeiten und allenfalls die bloßem Tonſpiel gewidmeten Kompoſitionen ausgenommen — ſich niemals wiederholt. Er hat nur eine Eroica, nur eine Paſtoral-Symphonie geſchaffen. Er hat zwar dem Titel nach zwei Trauermärſche (in der Eroica und in der As-dur Sonate Op. 26) geſchrieben; aber unter demſelben Titel ſind es zwei weſentlich verſchiedene Sätze, der eine iſt gar kein Marſch, oder (Th. I. S. 270) bleibt es wenigſtens nicht. Und der Unterſchied der Werke liegt nicht etwa in den einzelnen Melodieen, Modulationen u. ſ. w. Verſchiedene Melodieen können, wie tautologiſche Redensarten in der Sprache, ungefähr daſſelbe ſagen; viele haben einen ſo allgemeinen, flach obenauf liegenden Sinn, daß man ihnen ohne allzugroße Ungerechtigkeit überhaupt Inhalt abſprechen kann, — „es iſt nichts drin!“ pflegte Mozart zu ſagen. So wiederholen z. B. Haydn's Symphonien der Hauptſache nach ſtets denſelben Inhalt, nur in andern Formen. Bei Beethoven liegt vielmehr der Unterſchied tiefer, als in der Ausdrucksweiſe, er liegt im geiſtigen Inhalt ſelber, entweder in einer beſtimmten Grundidee, oder in einer pſychologiſch entwickelten, fortſchreitenden Stimmung, — ſagen wir lieber in einem künſtleriſch zuſammengefaßten und abgeſchloſſenen Vorgang im Gemüthsleben.

Hierin fand Beethoven ſeine eigentliche Aufgabe. Mit dem Ernſt und der Energie, die die Natur in ihn gelegt und das Schickſal in harter Prüfung großgezogen, mit der Innigkeit und Glut ſeines inmitten des Weltgeräuſches einſamen und in ewige Stille

hineinſinkenden Gemüths vertiefte er ſich in jeden der Momente, die ihm zu Kunſtaufgaben wurden, verſenkte ſich ganz in ihn und konnte gar nichts ausſprechen, als nur dies Eine, was ihn eben ganz erfüllte. Er hatte dann, er wußte, er wollte nichts Anderes, als das Eine, und nichts neben dem, was dies Eine foderte oder enthielt. Daher mißverſteht man ihn, ſobald man dies Eine, was er einzig wollte, nicht faßt oder aus dem Auge läßt, wohl gar ihm andre Nebenabſichten unterlegt. Als ein wahrer und getreuer Künſtler konnte er nicht anders, als abſichtslos und rückſichtslos die Wahrheit, die in ihm lebte, und nichts als dieſe Wahrheit verkünden. Wie die verkündet ſein wollte, danach fragte er nur die Sache, keine Satzung, kein Herkommen, keine Liebhaberei und Gewöhnung oder Schwäche der Menſchen. Wir haben bereits Ausdrücke ſchroffſter Härte, — ja einer toniſchen Grauſamkeit, wie nur Bach außer ihm fähig geweſen, — bei ihm gefunden, neben einer Zartheit der Empfindung und des Ausdrucks, deren außer ihm wieder nur der alte Bach fähig geweſen. Er hat weder das Eine noch das Andere gewollt oder geſucht; die Sache wollt' es, die Wahrheit fodert' es und er gehorchte. Wir haben ihn melodielos in die unabſehbare Tiefe eines einzigen Akkordhalls verſinken und wiederum auf den beweglichſten, zarteſten Melodiezweigen, wie ein ſüßes Vögelchen, ſich wiegen und davonflattern ſehn; wir werden ihm in ſeinen tiefſten Werken in das Abſtruſe folgen und dicht daneben ſeinem kindseinfältigen Worte lauſchen. Nichts von alledem hat er gewollt. Er hat die Wahrheit verkündet, die ihn erfüllte, ganz ſo, wie ſie begehrte, verkündet zu ſein.

Hierin ganz allein beruht' auch ſeine — wenn man das von der Eitelkeit ſo oft mißbrauchte Wort hier ausſprechen darf — ſeine Originalität. Sie war nichts als der Abdruck ſeiner ſtetigen Treue gegen ſich ſelbſt und ſeinen Gegenſtand. Eine andere Originalität giebt es überhaupt nicht. Wer ſich ſelber giebt, unterſcheidet ſich eben dadurch von den Andern, weil er mehr oder weniger ein Anderer iſt; wer ſich durch aufgeſuchte Beſonderheiten mehr, als ihm von

Natur und in Wahrheit eigen iſt, von Andern unterſcheiden will, der lügt nicht blos, er verräth auch ſein eitel Streben durch den Widerſpruch, der zwiſchen dem angemaßten und Eignen herrſcht; er iſt der Rabe, der ſich mit Pfauenfedern ſchmückt.

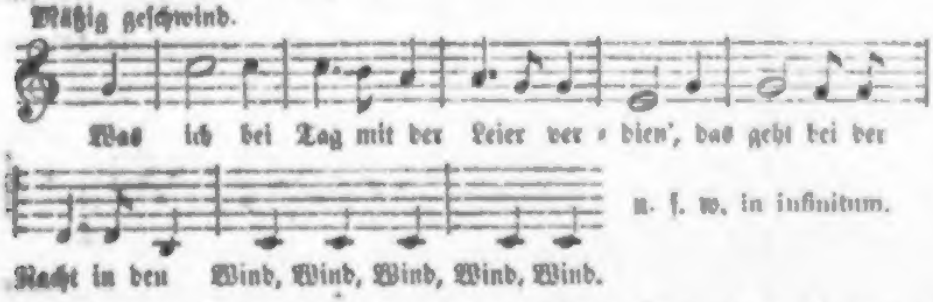
Daher iſt Beethoven ſelbſt da original, wo er ſich einer fremden Weiſe zu nähern ſcheint, oder ſich wirklich ihrer bedient. Jenes Soldatenlied im Scherzo der Eroica hat er aus dem Munde des Volks genommen*), aber es iſt durchaus ſein Eigenthum geworden, ſo ganz hat er es in ſeinem eigenthümlichen Sinne verwandt und behandelt. Er hat in ſpäterer Zeit, 1815, unter dem Titel

Schottiſche Lieder mit Begleitung von Piano, Violin und Violoncell, Op. 108.

eine Reihe von Geſängen, zum Theil (wo nicht ganz) gaeliſchen Urſprungs, herausgegeben, — die reichſte und künſtleriſch gehaltvollſte

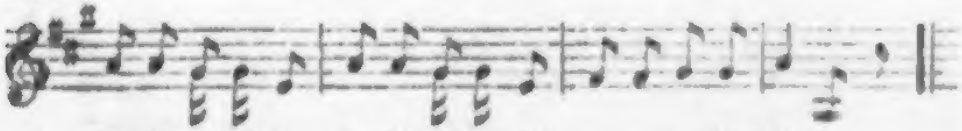
---

*) Herr Muſikdirektor Erk in Berlin, der bewährte und rühmlichſt ausgezeichnete Kenner des deutſchen Volksgeſangs, ſchreibt mir auf meine Bitte um Belehrung, daß dieſes Lied ein neueres Studentenlied ſei, höchſt wahrſcheinlich aus der Zeit um 1810 bis 1820. Es werde in der Regel kanonartig abgeſungen und gehöre zu den bekannten Lärm- und Spektakelſtücken der Wein- und Biertrinker. Er theilt mir die Melodie ſo



mit; gleichwohl muß ſie älter ſein, als Herr Erk ſie als Studentenlied kennt, da Beethoven ſie ſchon 1804 verwendet hat.

Bei dieſer Gelegenheit ſei noch eines andern Volksliedes ſchon im Voraus gedacht, das ſich uns ſpäter höchſt überraſchend wichtig erweiſen wird. Es iſt das Volkslied —



Sammlung von Liedern (für eine Stimme, bisweilen mit Zutritt von einer, zwei, drei andern) die wir beſitzen. Aber durch die Behandlung, die jedesmal den Kern des Inhalts, den Karakter, die Situation des Singenden auf das Treffendſte — und darum ſtets original — zu faſſen weiß, ſind ſie geradezu als ſein Eigenthum zu bezeichnen, ſo weit ſie ſich auch von ſeiner ſonſtigen Liedweiſe fern halten. Die alt-gaeliſche Urmelodie, die auf der orientaliſchen Fünftonleiter

F, G, A, — C, D, —

beruht, und der nicht taktiſche ſondern ſprachliche Rhythmus haben eine Umbildung und die urſprünglich monodiſchen Geſänge eine ſo reiche Begleitung erhalten, daß man, was er an und zu den fremden Melodien gethan, ſchon für ſich allein ein Kunſtwerk nennen muß *).

Nirgends vielleicht zeigt ſich aber der Reichthum ſeines Geiſtes ſo überraſchend, als da, wo er aus der eigenſten Sphäre hinaus zu ſchreiten ſcheint in eine ſcheinbar entlegene, ja fremde. Als ſeine eigenſte Sphäre kann man diejenige bezeichnen, in der ſein Tiefſinn, ſeine Energie, ſeine Innigkeit wohnen und weben. Werke, wie die heroiſche und Bdur-Symphonie, auch die beiden erſten, wie viele der ſchon betrachteten Sonaten, z. B. Dmoll-Sonate Op. 31 ſind in dieſer Sphäre heimiſch. Nun ſtellt ſich aber neben die Dmoll-

ebenfalls nach Herrn Erks Mittheilung aus der Zeit 1790 datirt. Es ſtammt, wie Herr Erk annimmt, wahrſcheinlich aus einer zwiſchen 1780—90 in Wien bekannt gewordnen Volksoper, iſt bereits 1792 mit Variationen für die Violin von Ant. Wranitzky herausgegeben, auch in Gerbers Lex. (IV, 612 oben) erwähnt worden.

*) Sunt fata libelli, Bücher haben ihre Schickſale; das ſollte ſich auch an den ſchottiſchen Liedern bewähren." — Es war im Jahr 1824; der Verfaſſer hatte eben die berliner allg. muſ. Zeitung gegründet und fragte bei dem Verleger derſelben, A. M. Schleſinger an: ob er nicht vielleicht neue Verlagsartikel hätte, die ſich zur kritiſchen Anzeige eigneten. Es wurde Altes und Neues hervorgeholt; aber nichts Rechts gefunden. Endlich zu allerletzt, fiel dem Verleger bei, die

Sonate jene andere Op. 31 aus G dur mit einem Adagio, das alle Süßigkeit und Zärtlichkeit, all diesen leichtfertigen, orangenduftigen Liebreiz, all diese schwärmerisch-poetische Koketterie, von der wir bei dem Namen Italien träumen, athmet. Es ist der wonnigste Gesang der Liebe, der je dem wundervoll begabten Schwan von Pesaro — hätte eingegeben werden, wenn Rossini's Leichtigkeit und Genußliebe und die lähmende, Alles fälschende Verkommenheit seines so reich ausgestatteten und zu jeder Hoffnung der Wiederherstellung vollberechtigten Volks ihm möglich gemacht, zu vollenden, was die Natur in ihm angelegt hatte *).

Auch die erste Leonoren-Ouvertüre, wir haben es schon Th. I. S. 340 bemerkt, hat Rossini verwandten Anklang. Es würde lächerlich sein, dabei an eine Entlehnung oder Reminiszenz zu denken, wenn man auch den Namen Beethoven vergäße. Die anklingende Stelle ist für sich betrachtet nicht bedeutend genug, um irgend einen Künstler außer Rossini's italienischen Nachtretern zur Entlehnung zu reizen und steht im unzertrennbaren Verband mit dem Vorhergehenden Ueberdem ist Rossini erst seit 1817 ungefähr in Deutschland bekannt geworden und erst 1822 nach Wien gekommen; schwerlich hat Beethoven früher von ihm gewußt.

Nur dem Biographen aus Ninji war hier die letzte Entdeckung aufbewahrt. Oulibicheff entdeckt auch in der achten Symphonie Italienereien und wahre Rossiniaden, und zwar namentlich im Andante scherzoso. Ja er fragt Berlioz, der von diesem Satze meint, er

---

schottischen Lieder vorlegen zu lassen. Sie waren dem Verfasser noch unbekannt. Er nahm sie mit, erkannte ihren unvergleichlichen Werth und sprach sich darüber gegen den Verleger warm aus, sogleich mit dem Vorsatz, alles ihm Mögliche für das Bekanntwerden des Werks zu thun.

Das war dem Verleger ein Schreck! Das Werk war so gänzlich liegen geblieben, daß er die Platten hatte einschmelzen lassen. Sein Sohn und Nachfolger, Herr Heinrich Schlesinger, hat das Werk neu herausgegeben.

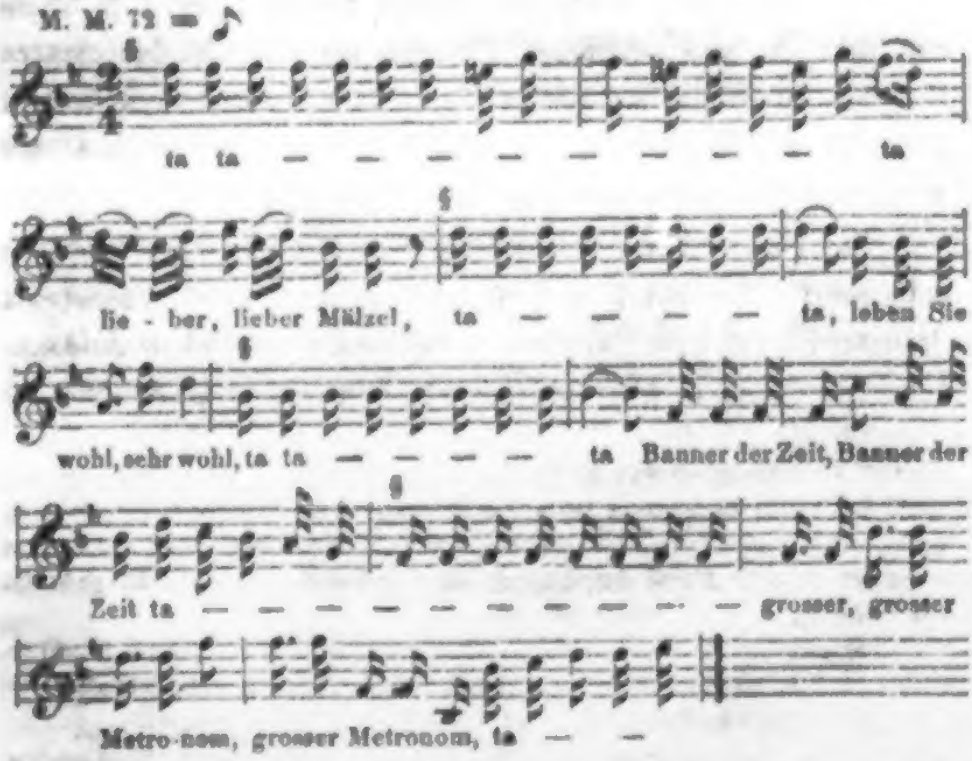
*) Wohl ahnete Beethoven diese Tiefe der rossinischen Anlage, wenngleich er die mangelhafte Vollendung (mangelhaft in seinem und überhaupt dem deutschen Sinne) einer falschen Ursache beimaaß. Er meinte nämlich: Rossini würde ein

sei ohne Vorbild wie vom Himmel gefallen*): ob er wohl dasselbe sagen würde, wenn der Satz aus Rossini's Feder gefallen wäre? —

---

guter Komponist geworden sein, wenn ihm sein Lehrer öfter „einen guten Schilling applizirt" hätte.

*) Ganz unmittelbar war der Satz übrigens nicht vom Himmel gefallen. Im Frühling 1812 (erzählt Schindler in der gehaltvollen niederrheinischen Musikzeitung, No. 43, Jahr 1854) saßen Beethoven, Mälzel, Stephan von Breuning und Andere bei einem Abschiedsmale zusammen, ersterer, um die Reise zu seinem Bruder Johann nach Linz anzutreten, dort seine achte Symphonie zu schreiben und im Verlauf des Sommers die böhmischen Bäder zu besuchen — Mälzel aber, um nach London zu reisen und seine berühmten Automate zu produziren. Dieses Projekt mußte indessen aufgegeben und auf späterhin verschoben werden. Zur selben Zeit hatte Mälzel bereits Versuche mit seinem Metronom gemacht, die Beifall gefunden; die vollständige Konstruirung der Maschine ward aber erst einige Jahre nachher zu Paris bewerkstelligt. Bei jenem Abschiedsmals improvisirte der im Freundeskreise gewöhnlich heitere, witzige, satirische, ganz „aufgeknöpfte" Beethoven nachstehenden Kanon, der sogleich gesungen worden sein soll . . . . . Aus diesem Kanon ist nachher das *Allegretto scherzando* hervorgegangen."



Uebrigens thut das weder dem Reize der Komposition, noch dem Urtheil und der Begeisterung Berlioz im Mindesten Abbruch.

er hält nämlich Roſſini und die italieniſche Muſik ungefähr ſo hoch, wie Beethoven und die deutſche. Und die geſammte Kritik dieſſeits der Alpen fragt er: ob ſie nicht die Achſeln gezuckt hätte, wenn Roſſini das geſchrieben, worüber man bei Beethoven Wunder ſchreie? — Ob Beethoven übrigens hiermit dem Zeitgeſchmack habe huldigen wollen? — nämlich 1814 dem Geſchmack von 1822 — oder ob ſein eigner Sinn ſich der italiſchen Weiſe zugeneigt (wieder anachroniſtiſch) dieſe und ähnliche Fragen, die er ſich ſelber aufwirft, verneint er. Ihm iſt jenes Andante ſowohl, wie das Finale der A dur-Symphonie nicht mehr und nicht weniger, als — eine muſikaliſche Satyre Beethovens auf Roſſini, den er verabſcheut und deſſen Muſik er verwünſcht haben ſoll. Beethoven, der Satyriker aus Haß. —

Auf ſolche Hirngeſpinnſte geräth ein ſonſt geiſtreicher Mann, wenn er das Ganze über dem Einzelnen vergißt und urtheilen will, ohne ſich dazu befähigt zu haben.

Der neue Standpunkt.

Wir nehmen den Faden der Erzählung auf, wo wir ihn fallen gelassen, um der vierten Symphonie die achte anzureihen.

Der Fall seiner Oper, wird er Beethoven lähmen, oder erheben und stärken? — Das konnte nach jenem Ereigniß fraglich sein. Die vierte Symphonie hat darauf geantwortet. Man darf aber nicht bei dem abstrakten Bescheid stehn bleiben, daß er weiter gearbeitet, und kräftiger. Es ist zu beobachten, in welchem Sinne dies geschehn, welchen Einfluß jene schwere Erfahrung auf sein Gemüth gehabt.

Auch hierüber giebt die Bdur-Symphonie den ersten Bescheid. Düsterniß und freudige Rüstigkeit begegnen sich in ihr, bedingen sich und lösen einander ab, um uns das Bild eines Schwergeprüften und heldenmüthig in der Prüfung Bestandenen vorzuhalten. Von hier aus scheint sich ein tieferer Ernst über Beethovens Gemüth verbreitet zu haben, aber der heitere Ernst des Mannes, der allen Täuschungen und Schwankungen des Lebens gegenüber seiner Kraft und seines Berufs sich bewußt und darin sicher bleibt. Dabei werden die Anschauungen klarer und zusammengefaßter, die Leidenschaft wird mächtiger, die Empfindung inniger, und es verbreitet sich oft ein gewisses Gefühl der Würdigkeit; besonders in einem

bald zur Betrachtung kommenden Werke glaubt man (zu beweiſen iſt es durchaus nicht) das Gefühl hoher Milde und Ergebung bei vollem Beſitz der Kraft inne zu werden.

Das erſte Werk, das uns nach der Bdur-Symphonie entgegentritt, iſt die

Grande Sonate pour Piano. Op. 57.

aus Fmoll, die 1806 oder 1807 herausgegeben iſt*), dieſelbe, von deren Finale Th. I. S. 163 zu erzählen geweſen.

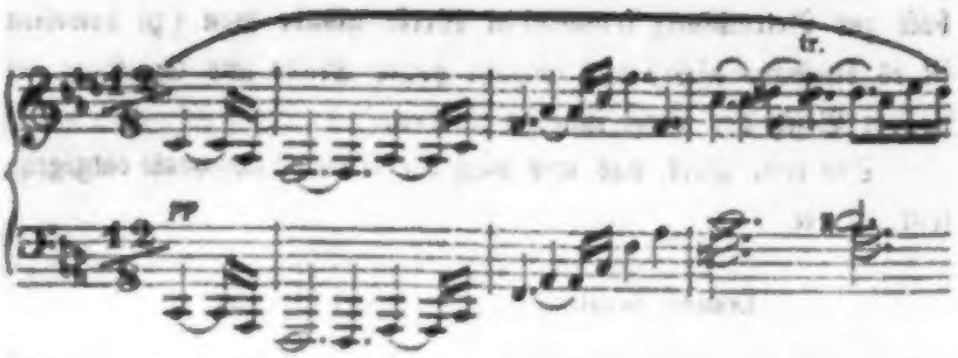
Man hat ſich in neuerer Zeit herausgenommen, ſie Sonata appassionata zu nennen, ebenſo unberechtigt und unpaſſend, wie die Ernennung der Ddur-Sonate Op. 28 (Th. I. S. 196) zur Paſtoral-Sonate. Nur der Komponiſt hat das Recht, ſein Werk zu benennen; das mindeſte Recht aber hat der, welcher von dieſer Fmoll-Sonate nichts auszuſagen weiß, als daß ſie leidenſchaftlich ſei. Sie iſt es; aber was kann nicht Alles leidenſchaftlich ſein? das Entgegengeſetzteſte, Lieb' und Haß, Schmerz und Luſt.

Hier ſteht ein Nachtbild vor uns, düſter, kaum erkennbar, wild von Stürmen durchtoſ't, kaum vom bleichen Mondesglanz flüchtig angeleuchtet. Beethoven hat bis hierher noch nichts geſchaffen, ſo ſchauervoll und ſo fraglich, und nach dem auch nichts Aehnliches. Es fliegt vorüber, wie ein wilder, windſchnell verwehter Traum, und prägt im Vorüberfliegen doch die ſchärfſten Züge unvergeßlich ein. Vielleicht war es ein Traum aus der Unterwelt, in dem die bange Seele, hier oben der Bande entlaſtet, hinabgeſchwebt; wer kann die dunkeln Geſichte deuten? Vielleicht Beethoven ſelber nicht. Doch den werden wir noch darüber hören.

Schon der Hauptſatz

---

*) In verſchiedenen Ausgaben wird die Fdur-Sonate Op. 54 die einundfunfzigſte und die obige Sonate die vierundfunfzigſte Sonate genannt. Lenz macht darauf aufmerkſam, daß dies keinen Sinn hat, weil es im Ganzen nur 32 Sonaten für Piano, und, die mit Begleitung eines Inſtruments zugezählt, nur 52 Sonaten giebt, von denen 16 erſt nach Op. 54 kommen.



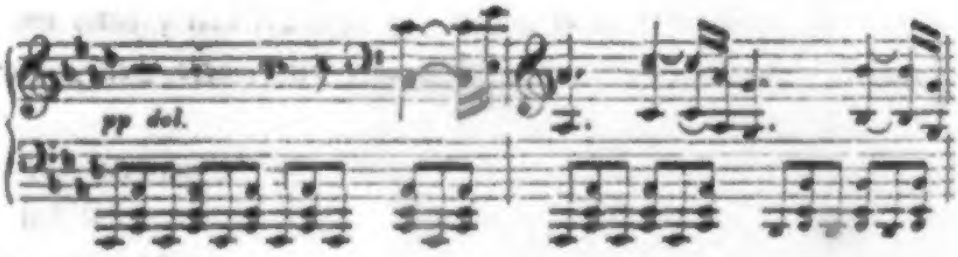
ſchwebt geiſterhaft weit und hohlklingend fragweiſe daher und ſpannt in ſeiner ſofortigen Wiederholung auf der höhern Halbſtufe (des-b-ges, alſo Dur) noch ſchärfer; was ſind das für Töne, die in der tiefſten Tiefe ſich in die Frage

mahnend, warnend drängen und nicht ablaſſen, bis das Fragende blitzartig aufzuckt und reißend niederfährt und ſich wieder erhebt zur Frage? —

Nehme man jede Andeutung, die ſich hier zu dem nackten Thatbeſtand der Noten ungerufen herzudrängt, für Chimäre! es iſt nichts davon zu beweiſen. Aber die ärgſte der Chimären wär' es, ſolche Tonbilder zuſammenzuſtellen, wenn nicht ein innerlich waltender Sinn ſie hervorgerufen. Wären ſie bloßes Tongeſpiel, ſo müßte man jedem Handſtück den Vorzug geben, ſo wären ſie ſelbſt techniſch verwerflich; denn der Vorderſatz findet keinen Nachſatz und das zweite Motiv (des, des, des, c) keinen Anlaß im erſten. Dergleichen iſt weder techniſch noch geiſtig Beethovens Art.

Derſelbe Satz wiederholt ſich, wieder leiſ' anhebend, aber mit ſchmetterndem Einſchlag der Harmonie

dreimal mit Wuth unterbrochen, und ſchnell wie ein Augenwink iſt das Alles hinüberentſchwebt auf Es, harrt da auf bangen und doch wie Harfenklang hoffnungweckenden Akkorden, bis — es geht Alles ſchnell vorüber — über die mattangeleuchtete Tiefe der ſchwankenden Nebelwelt Geſang heranſchwebt, —



und gleich nach dem Wiederanfang in peinlichen Tönen ſeine Störung findet. Waren es Geiſterſtimmen aus Elyſium, das der grauſame Mythos der Hellenen ſo nah an den Tartarus rückt? Wer weiß es? dem Freunde der Griechen waren dergleichen Verſtellungen nicht allzufern, wie wir anderswo noch erfahren werden.

Was man auch für wahr nehmen möge, von jenen Klängen ſchwingen ſich die Töne herab zu einem zweiten, hartverſtockten, in der Tiefe und Enge ſich wechſelnd abarbeitenden Satze, der dann wieder auf einem höhern Punkte ängſtlich ſchwebt, während der Baß entgegenſteigt und in jene Töne ausläuft, die ſchon in die erſte Frage pochend und dräuend hineintraten. Erſt mit dieſem zweiten Seitenſatze — er ſteht in Asmoll — kommt feſterer Zuſammenhalt in das Ganze, der Schlußſatz macht kurz ein Ende, aus ihm ſteigt

der Baß, der herrschende Stimme geworden, in die unterste Tiefe hinab und erlischt unter der in der höchsten Höhe verzitternden Oberstimme, und Alles ruht.

Dies ist der erste Theil.

Es ist nicht unsre Absicht, das Tongedicht weiter zu begleiten. Kein Zug im ganzen Bilde, der nicht auf das Genaueste mit dem im ersten Theil Angedeuteten zusammenträfe, — vom ersten Beginn an, wo das ruhende As in Gis verwandelt zum mildern Edur führt und Einmal die Seele aufathmen kann, wie zum Halberwachen aus angstvollem Traum, — durch jene peinlich, als sei sie gelähmt, sich fortwindende Quintolenfigur, — über jene Mahntöne, die bei der Wendung in den dritten Theil und da unter dem Hauptsatz immer fortpochend, bald klagend, bald dräuend, fast Wortgespenster werden, wie „ewig verdammt". Genug hiervon für die, welche darin eine Spur des Geistes finden, der das Tonwerk gebaut, und zu viel für die Andern. Fassen wir lieber die andere Seite, die sich der Betrachtung darbietet, in's Auge.

Phantastisch darf man wohl, wenn auch jeder bestimmtern Deutung entsagt wird, den Inhalt des ersten Satzes nennen. Die Aufstellung des Hauptsatzes in hohlen Doppel-Oktaven, — die Wiederholung des Vordersatzes in einer ganz fremden Tonart (Gesdur nach Fmoll) statt einer Nachsatzbildung, — die äußerlich vollkommen unmotivirte Einmischung jenes ganz fremden Des, Des, Des, C, — das eben so abrupte Hinunter- und Hinauffahren der Sechszehntelsfigur und der abermalige Abbruch mit einer Art von Halbschluß auf der Dominante, — die Wiederholung des Hauptsatzes zum dritten Mal ohne Nachsatz: Alles trägt dazu bei, die Phantastik des Satzes, wenigstens bis zu dem zweiten Seitensatz hin, festzustellen. Aber noch weiter. Der erste Seitensatz war ganz neulich in der Parallele des Haupttons, in Asdur aufgetreten. Der zweite Seitensatz verwandelt das in Asmoll, so daß — wenn einmal Moll auf Moll folgen sollte — statt der nächstgelegenen Dominante Cmoll, eine weitentlegene Molltonart ergriffen und, die

Nebenausweichungen abgerechnet, bis zum Ende des erſten Theils beibehalten wird.

Beiläufig eine Frage. Wenn alſo nicht eine ganz beſtimmte Vorſtellung Beethoven geleitet hat: warum iſt er von Fmoll in das weitentlegene Asmoll gerathen? Iſt es gleichgültig, wohin ein Satz ſich wendet? — Doch wohl nicht, da ſchon der bloße Verſtand es gutheißen muß, an das Nächſtgelegene eher zu denken, als an das Entfernte, und da Beethoven ſo gut wie alle nennenswerthen Komponiſten daran als an einem Grundgeſetze feſtgehalten hat, ſo lange nicht die Natur eines beſondern Tonſatzes Abweichung foderte. — Iſt es gleichgültig, ob man ſich in einem Mollſatze wieder nach Moll ſtatt nach der Durparallele wendet? — Die Kompoſitionslehre hat längſt nachgewieſen, daß Moll auf Moll gar trüb, doppel' trüb iſt (daher ein ſchlechtes Spiel, wenn mit Tönen blos geſpielt werden ſoll*)) und die Parallele wie Erlöſung aus der Trübniß des erſten Molltons wirkt. Wenn aber Beethoven bisweilen des Moll auf Moll bedurfte: wie verfuhr er da? Er nahm dann entweder ſeinen Weg nach der Dominante in Moll, z. B. im Finale der Sonate Op. 2 aus Fmoll nach Cmoll; oder er verſetzte wirklich die Durparallele in ihr Moll, brachte aber, als wär' ihm Moll leid geworden, Dur nach; ſo im erſten Satze der pathetiſchen Sonate, wo er von Cmoll nach Esmoll geht, dies aber in Esdur verwandelt und den Theil breit in Esdur ſchließt. Warum alſo hat Beethoven hier Asmoll an die Stelle von Asdur geſetzt? War es ein Spiel, ſo war es ein ſehr linkiſches und verdrießliches, ein La Mi in zweiter Potenz. Man muß Beethoven's Werk ſchelten, oder einen beſondern Antrieb zugeben, — oder Non mi ricordo (S. 5) ſpielen und ſich dem Streben nach Aufklärung entziehn.

Nun zum Satze zurück. Wir durften ihn phantaſtiſch nennen; phantaſtiſch iſt, was ſich dem unſerm Begriffsvermögen gewohnten

*) Daher das alte Wort: es läuft auf ein La Mi (Amoll Emoll) hinaus, wenn eine Angelegenheit eine üble Wendung nahm.

Zuſammenhang entrückt zeigt, z. B. jede Vorſtellung aus dem Jenſeit oder Geiſterreiche, weil wir davon kein beſtimmtes und verbürgtes Bild uns machen können. Die Phantaſtik iſt eine der höchſten Spannungen der Phantaſie, eins der bedeutſamſten Gebiete der Kunſt, die gerade hier an die Grenze des Unendlichen tritt. Allerdings liegt an derſelben Grenze auch Wahn und Wahnſinn. Der weiſe Chiron ſagt an ſolcher Grenzſcheide zu Fauſt:

. . . . . als Menſch biſt du entzückt;
doch unter Geiſtern ſcheinſt du wohl verrückt!

Nun iſt das höchſt merkenswerth an Beethoven, daß kein Muſiker die Gabe der Phantaſtik in ſolchem Grade beſeſſen, aber keiner ſie ſo beherrſcht und gebändigt hat, wie er, von dem wir ſchon früher (Th. 1. S. 320) angemerkt, daß er gerade der Form der Phantaſie weniger hold geweſen. Dies zeigt ſich vielleicht nirgends deutlicher, als in der Fmoll-Sonate. Der Inhalt erſcheint, man mag ihn anſehn, wie man will, phantaſtiſch. Aber alsbald, vom zweiten Seitenſatz ab, muß er ſich der zügelkräftigen Hand des Meiſters, der eben hierdurch Meiſter iſt, unterwerfen, — und zwar, ohne ſein Weſen einzubüßen. Jene Phantaſiebilder ſind nun einmal gegeben. Jetzt leben und bewegen ſie ſich nach naturgemäßem Geſetz.

Nach dem Schluſſe des erſten Theils tritt der Hauptſatz in Edur auf. Er iſt alſo am Werke, ohnehin hat er noch nicht zu genügender Ausbreitung kommen können. Auch in Edur iſt er nur monodiſch, in Oktaven (nicht mehr in den hohlen Doppeloktaven) aufgetreten. Der Durton kann nach dem Sinn des Ganzen nicht lange gehalten werden, er verwandelt ſich in Moll, in Emoll wird der Hauptſatz zum Baß ergriffen und unter einer zitternden Oberſtimme (hier alſo hat er zum erſtenmal Begleitung, Anhalt) bis zur Höhe geführt. Von da windet ſich der Baß mit jener quäleriſchen Quintolenfigur in die Tiefe zurück und die Oberſtimme führt den Satz

bis zum höchſten g hinauf*) auf dem Akkorde g-h-d-f. In Cmoll bringt ihn dann der Baß, auf es-g-b-des der Diskant, in As dur der Baß, auf a-c-es-ges der Diskant, ſtets unter dem Gegenſatz der Quintolen in der andern Stimme, die ſich zum Schluß jedes dieſer Abſchnitte zur Sextolenbewegung aufraffen. Auf der Dominante von Des dur wiegt ſich dieſe ganze Bewegung zur Ruhe.

Dieſer erſten Partie des zweiten Theils folgt in gleich gemeſſener Weiſe eine zweite, die den erſten Seitenſatz (mit der Einführung aus Theil 1.) zur erweiterten und veränderten Anſchauung bringt und mit jenem Motiv der vier Schläge den Orgelpunkt bildet. Man

*) Die vorliegende Sonate iſt die erſte, in der Beethoven die Erweiterung der Taſtatur mit Bedeutſamkeit benutzt. In den Sonaten Op. 2, 7, 10 und 13 bleibt er im alten Umfang der Taſtatur von F bis $\bar{f}$, obgleich ihm in der Ddur Sonate Op. 10 $\bar{\bar{f}}$ is zur Vollendung des Hauptſatzes evident fehlt. In den Sonaten bis Op. 31 überſchreitet er die alten Gränzen ebenfalls nicht; in der Sonate Op. 53 geht er bis zum dreigeſtrichnen g und a, aber ohne weſentlichen Einfluß; es iſt da nur Verdoppelung und Streckung der Gänge beabſichtigt, die ganze Sonate hat weſentlich nur glanzvolles Tonſpiel zum Inhalt. In den Sonaten Op. 81, 90, 101 bis 111 wird über den Umfang von C bis $\bar{\bar{e}}$ frei geſchaltet.

Welche Bedeutung haben dieſe entlegenſten Töne der Tiefe und Höhe? — Zunächſt dienen ſie als Verdopplungen zur Verſtärkung und gewähren den Gängen erweiterten Spielraum. Dann aber läßt ſich beobachten, daß die Töne, je weiter ſie ſich vom Umfang der menſchlichen Stimmen (F bis $\bar{b}$), in denen wir ein Grundmaaß für das menſchennächſte Tonſyſtem beſitzen, entfernen, auch dem menſchlichen Gefühlskreiſe ſich entlegener erweiſen. Sie werden gleichſam außermenſchliche Laute und gehören damit mehr der Sphäre des Phantaſtiſchen als des Menſchlich-Gewiſſen an. — Dies trifft ganz genau bei den beethovenſchen Sonaten zu, obgleich bekanntermaaßen die Erweiterung der Taſtatur früher nicht vorhanden war und ſpäter nicht von Beethoven ausgegangen iſt.

kann den zweiten Theil formell eine Wiederholung des ersten nennen, nur unter durchgreifender Aenderung des Inhalts.

Daſſelbe gilt ohnehin vom dritten Theil, der weſentlich Wiederholung des erſten zu ſein hat.

Nun aber bildet ſich zum dritten Theil oder vielmehr zum Ganzen ein Anhang. Wieder tritt mit langgezogenem Anfang ſieben Takte weit der Hauptſatz auf dem Schlußton (Fmoll) im Baß, in tiefſter Lage unter dem ſextoliſch figurirten Diskant in der Höhe hervor, wendet ſich nach Desdur und vernimmt da die Antwort der hohen Stimme, jenen Geſang, bei dem wir der eliſäiſchen Gefilde zu denken gewagt. Nicht weiter folgen wir.

Ueberall hat ſich feſteſte mannhafte Haltung erwieſen an dem phantaſtiſchſten Gegenſtande, den Beethoven je gefaßt.

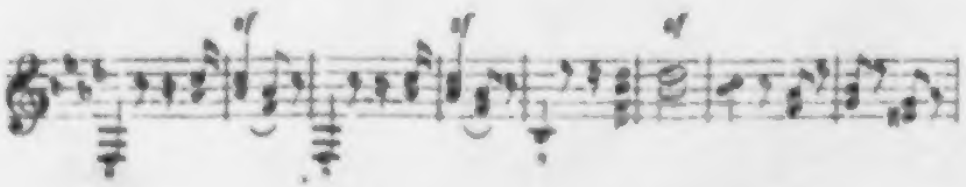
Den zweiten Satz dürfte man ein ſtummes De profundis clamavi ad te nennen. Ueber einem tiefen einſamen Baſſe, — die Tiefe redet aus dem Nachtgeſicht herüber, — bildet ſich, wie der Aufblick in ſtummer Andacht, kaum bewegt, ein höchſt ernſter einfacher Geſang. Die Wiederholung, — es ſind nämlich Variationen, aber diesmal nicht figurale, ſondern geiſtige, — ſetzt beide Stimmen noch deutlicher auseinander, die Klänge der obern Lage ſind unterbrochen, ſtockend, der Baß ſchwankt nach. Mild und troſtvoll hebt die folgende Variation den Geſang höher empor in lichtere Lagen, der in der dritten Variation, harfenartig begleitet, zum Aether emporſchweben zu wollen ſcheint, aus höchſter Lage wieder zur anfänglichen Tiefe, dann zur Mitte zurückkehrt und hier, im Verhallen, — im ſcharfen Nachruf in das Finale hineindrängt.

Das Finale war, wie uns Ries (Th. 1. S. 163) erzählt, in einer Sturmnacht empfangen worden. Und eine Sturmnacht iſt es, ohne Raſt, ohne Erholung daherſauſend, wie jene Nacht, in der Lear ſein gequältes ehrwürdiges Haupt den Winden preisgab nnd den peitſchenden Regengüſſen. Aus ſolch einer Nacht war Beethoven heimgekommen und hatte, nach Allem ganz unerwartet, im trotzigen

Sturmſchritt (das Preſto) ſich feſtgeſtellt; mag es weiterſauſen, wie es kann. Das alles ſteht in Noten geſchrieben.

Eine Sturmnacht hat das Finale erzeugt; der Nachtſturm draußen iſt zum Sturm in der Seele des einſamen Sängers geworden. Nach der Sage bleibt denen, die Geiſter geſehn, ewig die Wange ſchreckensbleich. So konnte nach der geſpenſtigen Viſion des erſten Satzes nicht Frieden und Heiterkeit einkehren. Jenes „Aus der Tiefe ruf' ich zu Dir!" konnte nach Himmelsklängen hinüberlauſchen, dem bangen Erdenleben mit ſeiner athemloſen Haſt ſich entwinden konnt' es nicht; das ungeſtillte Weh der Erde faßt hinein und heftet ſich nagelſpitz mit wiederholten Schlägen in das Herz.

Und nun beginnt jenes Wehen, das im Nachtſturm dem Sänger zur Beſinnung gekommen war, hoch oben und ganz leiſe, gerade wie Windeswehn ſich in den höchſten Waldwipfeln ankündigt, und fegt hinunter und toſt wühlend in der Tiefe. Das läßt nimmer ab, aber es wird, wie ſich gebührt (Takt 20) Nebenſache, — Gleichniß der tiefinnen raſtlos ſtürmenden Seele. Und wie ſich der Mann, der rechte Mann, im innern und äußern Sturm erſt recht ſelbſtgewiß faßt, ſo ſtellt Beethoven vor allem (Takt 20 bis 29) ſich erſt ſturmfeſt, taktfeſt hin und haucht — dann erſt zu dem ſichern Maaße — ſein Sturmlied



hinaus in die Nachtverwilderung. Nicht was er ſingt, daß er ſingt, daß er iſt und feſtſteht in ungebrochenem Muthe; das gilt. Daher iſt ihm um jene Weiſe gar nicht zu thun, er läßt ſie fallen um das rechte Lied, das ſein Leben lang gegolten:

„durch Sturm und Nacht empor!“ Der Sturm läßt nimmer ab und der Muth läßt nimmer ſich beugen, wenn auch im Gewirbel das Herz einmal erbangen will und klagt (Seitenſatz, jenes Lied war Hauptſatz) und erſeufzt (zweiter Seitenſatz, in Bmoll, es iſt dritte Rondoform) und ein einzig Mal Alles, der Sturm außen und innen, in athemloſe Stille tief verſinkt. Dafür klingt zuletzt jenes Preſto wie der Trommelſchlag zum kurzen Sturmmarſch.

Blickt zurück auf jene kleine Sonate (Th. 1. S. 121) Op. 2, auch aus Fmoll, die elf oder zwölf Jahr älter iſt. Welch einen Weg hat er zurückgelegt! Das hat nicht Muſik allein gethan, nicht die fünfundfunfzig Werke; das geiſtige Leben, die harten innern Prüfungen haben ihn gehoben, der Fluch ſeines Verhängniſſes (Th. 1. S. 165) er war durch Muth und Treue zum Segen geworden. Das muß immer wieder in Beethovens Leben erkannt werden.

Und doch, ſo weit der Weg, der Mann und ſein Beruf ſind derſelbe geblieben. Seelenleben in Fülle zu entwickeln, war der Beruf, im Reiche der wortfreien Tonkunſt.

Hat er ſelber ſich über jenes Nachtgeſicht ausgeſprochen?

Nein. Er war überhaupt mit Worten über ſeine Werke karg — und nicht glücklich. Schindler bat ihn einſt um den Schlüſſel zu den beiden Sonaten Op. 57 und 31, Dmoll. Er erwiederte: „Leſen Sie Shakeſpeare's Sturm!“ — Was iſt damit anzufangen? Die beiden Sonaten bieten ſo wenig einen Vergleichspunkt zu jenem Drama, als unter einander. Beethoven hat das Wort hingeworfen, — wer weiß, wo damals ſeine Gedanken weilten, oder was er zuzuſetzen im Sinn hatte und unausgeſprochen ließ. Bei täglichem Umgang mit einem vertrauten Freunde kommt der-

gleichen leicht vor. Vielleicht lag der Vergleichspunkt für Beethoven nur in der Erinnerung an jene Sturmnacht, die das Finale an's Ufer warf, wie Shakespeare's Sturm den Konflikt.

Neben dieſe merkwürdige Sonate ſtellen ſich

Trois grands Quatuors, Op. 59,

die erſten nach jenen zweimal drei, die als Op. 18 im Jahr 1801 erſchienen und Th. I. S. 202 erwähnt worden ſind.

Wie viel war ſeitdem geſchehn, geſchaffen, in Beethoven und um ihn herum verändert! Welche Prüfungen hatte er erlebt, wieviel ſtraffer und umfaſſender war er an Karakter und Geiſt geworden! Man muß ſich, um das gerade an den neuen Quartetten recht klar zu erkennen, die erſten Quartette und die damalige Lebensperiode Beethovens vergegenwärtigen, über die er in wenig Jahren ſo weit hinausgeſchritten war.

Hierzu kommt ein in den Signalen für die muſikaliſche Welt (Nr. 5 von 1862) mitgetheilter Brief Beethovens gelegen, dem das Datum fehlt, der aber ſeinem Inhalte nach in das Jahr 1801 oder nicht viel ſpäter zu ſetzen ſein wird.

Beethoven ſchreibt an einen frühern Freund und Kunſtgenoſſen, Karl Amenda, jetzt zu Wirben in Kurland:

„Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung, mit gemiſchtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und geleſen. Womit ſoll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen, o das iſt recht ſchön, daß Du mir immer ſo gut geblieben, ja ich weiß Dich auch mir von Allen bewährt und herauszuheben, Du biſt kein Wiener Freund*), nein Du biſt einer von denen, wie ſie mein vaterländiſcher Boden hervorzubringen pflegt; wie oft wünſche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt ſehr unglücklich; wiſſe, daß mir der edelſte Theil, mein Gehör, ſehr abgenommen hat, ſchon damals als

*) Vielleicht ein Nachklang des Argwohns, den er in der Periode des Ertaubens ſo leicht gegen Jedermann faßte.

Du noch bei mir warſt, fühlte ich davon Spuren, und ich verſchwieg's, nun iſt es immer ärger geworden, ob es wird wieder können geheilt werden, das ſteht noch zu erwarten, es ſoll von den Umſtänden meines Unterleibs herrühren; was nun den betrifft, ſo bin ich faſt ganz hergeſtellt, ob nun auch das Gehör beſſer werden wird, das hoffe ich zwar, aber ſchwerlich, ſolche Krankheiten ſind die unheilbarſten. Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und theuer iſt, meiden, und dann unter ſo elenden, egoiſtiſchen Menſchen wie ...,... ꝛc., ich kann ſagen unter allen iſt mir Lichnowski der erprobteſte, er hat mir ſeit vorigem Jahr 600 Fl. ausgeworfen; das und der gute Abgang meiner Werke ſetzt mich in den Stand, ohne Nahrungsſorgen zu leben; alles, was ich jetzt ſchreibe, kann ich gleich fünfmal verkaufen, und auch gut bezahlt haben. — Ich habe ziemlich viel die Zeit geſchrieben; da ich höre, daß Du bei ... Klaviere beſtellt haſt, ſo will ich Dir manches ſchicken in dem Verſchlag ſo eines Inſtruments, wo es Dich nicht ſo viel koſtet. — Jetzt iſt zu meinem Troſt wieder ein Menſch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundſchaft theilen kann, er iſt einer meiner Jugendfreunde, ich habe ihm ſchon oft von Dir geſprochen und ihm geſagt, daß ſeit ich mein Vaterland verlaſſen, Du einer Derjenigen biſt, die mein Herz ausgewählt hat, — auch ihm kann der ... nicht gefallen, er iſt und bleibt zu ſchwach zur Freundſchaft. ich betrachte ihn und ... als bloße Inſtrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, ſpiele, aber nie können ſie edle Zeugen meiner innern und äußern Thätigkeit, eben ſo wenig als wahre Theilnehmer von mir werden; ich taxire ſie nur nach dem, was ſie mir leiſten. O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber ſo von Allem muß ich zurückbleiben, meine ſchönſten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mich mein Talent und meine Kraft geheißen hätten. — Traurige Reſignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß; ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszuſetzen, aber wie wird es mög-

lich ſein? Ja Amenda, wenn nach einem halben Jahre mein Uebel unheilbar wird, dann mache ich Anſpruch auf Dich, dann mußt Du alles verlaſſen und zu mir kommen; ich reiſe dann (bei meinem Spiel und Kompoſition macht mir mein Uebel noch am wenigſten, nur am meiſten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter ſein, ich bin überzeugt mein Glück wird nicht fehlen, womit könnte ich mich jetzt nicht meſſen; ich habe ſeit der Zeit Du fort biſt, alles geſchrieben bis auf Opern und Kirchenſachen, ja Du ſchlägſt mir's nicht ab. Du hilfſt Deinem Freund ſeine Sorgen, ſeine Uebel tragen. Auch mein Klavierſpielen habe ich ſehr vervollkommnet, und ich hoffe dieſe Reiſe ſoll auch Dein Glück vielleicht noch machen, Du bleibſt hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten; ſo wenig ich Dir auch antwortete, ſo warſt Du doch immer mir gegenwärtig und mein Herz ſchlägt ſo zärtlich wie immer für Dich. — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimniß aufzubewahren und Niemand, wer es auch ſei, anzuvertrauen. — Schreibe mir recht oft, Deine Briefe, wenn ſie auch noch ſo kurz ſind, tröſten mich, thun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es ſehr umgeändert habe, indem ich erſt jetzt recht Quartetten zu ſchreiben weiß, was Du ſchon ſehen wirſt, wenn Du ſie erhalten wirſt. — Jetzt' leb wohl! lieber Guter; glaubſt Du vielleicht, daß ich Dir hier etwas Angenehmes erzeigen kann, ſo verſteht ſich's von ſelbſt, daß Du zuerſt Nachricht davon giebſt

Deinem treuen Dich wahrhaft liebenden
L. v. Beethoven*)."

*) Ein anderer Brief Beethovens an Amenda (ebenfalls ohne Datum) ſcheint dem oben mitgetheilten vorangegangen zu ſein. Er lautet:

„Wie kann Amenda zweifeln, daß ich ſeiner je vergeſſen könnte — weil ich ihm nicht ſchreibe oder geſchrieben — als wenn das Andenken der Menſchen ſich nur ſo gegeneinander erhalten könnte."

Tauſendmal kommt mir der beſte der Menſchen, den ich kennen lernte, im Sinn, ja gewiß unter den zwei Menſchen, die meine ganze Liebe beſaßen, und

Wie ſtimmt der kindlich treuherzige Ton zu jenen Quartetten und ihrer Zeit! Was liegt zwiſchen ihnen, bei denen er meint, daß er erſt jetzt recht wiſſe, Quartette zu ſchreiben, und den jetzt als Op. 59 erſcheinenden!

Dieſe Quartette, die 1807 in Wien aus dem Manuſcripte geſpielt und 1808 herausgegeben wurden, waren dem ruſſiſchen Botſchafter in Wien, Grafen (nachherigen Fürſten) Raſumowski gewidmet. Die Perſon und Nationalität des Grafen ſind nicht ohne Einfluß auf das Werk geblieben; im erſten Quatuor (F dur) und im zweiten (E moll) ſind ruſſiſche Volkslieder als Themate benutzt, im erſtern für das Finale, im letztern für den dritten Satz, das ſogenannte Scherzo, das hier aber Allegretto überſchrieben iſt. Es wäre möglich, daß Beethoven aus eignem Antrieb, aus Wohlgefallen an den Liedern, jene Themata gewählt hätte, oder vielmehr, daß ſie ſich ſeiner Phantaſie eingepflanzt hätten. Allein wahrſcheinlich iſt dies ſchon nach dem muſikaliſchen Gehalte der Melodieen nicht. Die des F dur-Quartetts heißt bei Beethoven (wir wiſſen nicht, ob und was er dazu gethan) ſo:

und hat allerdings, wie viele ruſſiſche Volksmelodieen, etwas fremdartig Anziehendes, das ſchon in der Tonart begründet iſt, die man

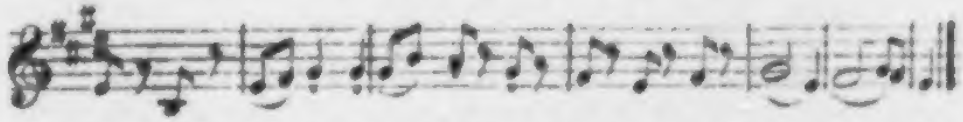
---

wovon der eine noch lebt, biſt Du der Dritte — nie kann das Andenken an Dich mir verlöſchen — nächſtens erhältſt Du einen langen Brief von mir über meine jetzigen Verhältniſſe und alles was Dich von mir intereſſiren kann. — Leb' wohl lieber, guter, edler Freund, erhalte mir immer Deine Liebe, Deine Freundſchaft, ſo wie ich ewig bleibe

Dein treuer Beethoven.

Freundſchaft und Liebe machten ihn in ſeinen Briefen redſelig, ja überfließend, wohl gar — nach Muſiker Art — zerfließend. Ueber ſeine Werke war er um ſo kürzer; die waren ihm ja abgethan.

für äolisch in genus molle*) ansprechen muß; auch das verlangen volle Zurückkommen auf e ist bedeutsam. Die Melodie aus dem Emoll Quatuor ist nach Beethovens Fassung folgende,



auch nicht ohne Interesse; gleichwohl scheint sie so wenig wie die vorige geeignet, aus eigner Kraft Beethoven in solchem Grade angezogen zu haben, daß er zu ihrer Aufnahme in bedeutenden Werken gedrungen gewesen wäre. Dann hat aber auch Beethoven, wenn er fremde Melodieen aufnahm (in der Eroica, in der Sonate Op. 110, in der Schlacht bei Vittoria) sie stets mit treffender Bedeutsamkeit für das Werk gewählt und behandelt; beides wüßten wir hier nicht zu erweisen.

Es scheint also, als seien diese beiden Quatuors nicht frei von äußerlichen Bestimmungsgründen geblieben. Daher mag es kommen, daß bei der höchsten Bedeutsamkeit einzelner Partieen eine einheitvolle Idee, die das Ganze hervorgerufen hätte und als einen innerlich wie äußerlich einheitvollen Organismus erscheinen ließe, sich (wenigstens, so weit wir zu erkennen vermögen) nicht herausstellen will.

Noch eine tiefergreifende für den Begriff der Beethoven'schen Leistungen im Quartett wichtige Betrachtung knüpft sich an diese Quartette, die die ganze Musik-Gattung angeht, besonders alle spätern Quartette Beethovens.

Im Quartett vereinigen sich also vier Instrumente zur Ausführung eines einigen Werks, gleichsam ein Orchester im Kleinen; nur daß die Stimmen einfarbiger und gleichartiger sind als im wirklichen Orchester, — lauter Saiteninstrumente, — und deshalb weniger karakteristisch gegeneinander treten; daß ferner das Quartett

*) Bekanntlich der Name einer der mittelaltrigen sogenannten griechischen oder Kirchen-Tonarten. Daß dieselben sich auch in weltlichen Weisen bisweilen geltend gemacht, zeigt unter andern das altfranzösische Lied Vive Henri quatre.

wenig geeignet iſt, Maſſen gegeneinander zu ſtellen, wie das Orcheſter die Chöre der Saiten und Bläſer, oder das Blech und die übrigen Bläſer gegeneinander ſtellt; daß endlich die einzelnen Stimmen, da ſie nur einfach beſetzt ſind, hinter der Vollſaftigkeit der vielfach beſetzten Orcheſterſtimmen zurückbleiben. Es kommt noch Eins dazu. Mag man Saiteninſtrumente noch ſo zart behandeln, immer laſſen ſie den Beiklang des reibenden Bogens hören, der bei rauherm Hervortreten als „Kratzen" bezeichnet wird, der bisweilen karakteriſtiſch, öfter ſtörend iſt. Dieſer Beiklang ſchwindet oder vermindert ſich bei vielfacher Beſetzung, weil nach akuſtiſcher Erfahrung der ſchwächere Beiklang durch den ſtärkern Hauptklang verzehrt wird; das Inſtrument reinigt und verklärt ſich gleichſam.

Das Quartett ſteht alſo weit hinter dem Orcheſter zurück, ihm gegenüber empfiehlt es ſich zunächſt durch die ungleich größere Leichtigkeit, es zuſammen zu bringen.

Dem Solo-Inſtrument gegenüber (wobei nur an das Piano zu denken iſt) ſteht das Quartett inſofern im Nachtheil, als es nimmermehr dieſe vollkommenſte Einheit des Klangs und der Ausführung erlangen kann, und wären vier Brüder Müller die Ausführenden, die einem einzigen Spieler an einem einzigen Inſtrumente zu Gebote ſteht. Dagegen iſt das Quartett in der Stimmführung dem größten Pianiſten unvergleichlich überlegen; jede Stimme hat ihren eignen Spieler, kann ſich hinſtellen, wo ſie will ohne Rückſicht auf die Lage der andern Stimmen, kann dieſe kreuzen oder ſich ihnen (Th. I. S. 313) in den fremdartigſten Rhythmen entgegenſetzen.

Von hieraus iſt die Stellung, die Beethoven zum Quartett überhaupt annimmt, klar zu faſſen.

So lange das Quartett blos anmuthigem Tonſpiel und der gelegentlichen Anregung von Stimmungen als Organ dient, kommt ſein eigentliches Weſen, — das Räthſel ſeines Daſeins, möchte man ſagen, — noch nicht zum vollen Ausſpruch. Es iſt dann ein Organ für Muſik, das zwiſchen Piano und Orcheſter ſteht, geſelliger als das eine, anſpruchloſer als das andre, das Organ für geſellige

ſeine Unterhaltung freundlich vereinter Muſiker. In dieſem Sinne haben Haydn, Mozart, Beethoven ſelber in den erſten Quatuors und die Mehrzahl aller Quartettſchreiber (und welcher deutſche Muſiker hätte ſich davon ausgeſchloſſen?) den Quartettſatz genommen. Sie wählten die weitumfaſſende Form der Sonate in vier Sätzen, — alſo eine vorherrſchend homophone, monologiſtiſche Form, — und hatten ihre Freude daran, den Faden ihrer Hauptſtimme und was ſich ihr anſchließt oder entgegenſtellt mit gleicher Gerechtigkeit unter die vier Perſonen zu vertheilen, ohne daß er je verloren ging oder ſich verwirrte und verſteckte. Gelegentlich erhoben ſie ſich zu wirklicher Polyphonie, namentlich zur Fugenform, in der erſt die wahre Dramatik der Muſik beginnt, eine Perſon ſich ſtreitbar gegen die andre durchſetzt, nicht blos Geſellſchaft leiſtet, oder ſtatt ihrer eintritt.

Nun aber war Beethoven ein gar Anderer geworden, ernſter, tiefer, in ſich gekehrter, als Karakter und als Künſtler mächtiger.

Nach dem Scheitern der Oper zunächſt auf ſein eigentlich Gebiet, die Inſtrumentenwelt, hingewieſen, arbeitete er (Schindler bezeichnet dieſe Periode als ſeine fleißigſte) in allen drei Fächern derſelben, die ihm zugänglich waren, im Piano, im Orcheſter, im Quartett mit gleicher Hingebung, aber eben deßwegen in karakteriſtiſch verſchiednem Sinne.

Im Orcheſter ſtellte er, wie ſich verſteht, ſeine großen choriſchen Gedanken auf. Hier wurde er immer objektiver, ſelbſt in der neunten, wo er zunächſt aus ſeiner Perſon herausgeſonnen und geſchaut zu haben ſcheint.

Dem Klavier vertraute er das Subjektivſte an, dies aber meiſt zur feſteſten Einheit eines pſychologiſchen Vorgangs verdichtet.

Im Quartett faßte er die vier Stimmen ideal auf; ohne daß er ihren ſpezifiſchen Karakter aus dem Auge verloren hätte, waren ſie ihm doch nicht mehr dieſe Geige, dies Violoncell in ihrer Unvollkommenheit, ſie waren ihm genialfreie Träger ſeines Gedankens worden. „Glaubt Er," — ſo fuhr er einmal gegen den

trefflichen Geiger Schuppanzig, mit dem er weit über ein Jahrzehent befreundet war, als dieser einen Gang im Fmoll-Quatuor Op. 59 unbequem oder unausführbar finden wollte, heraus, — „glaubt Er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe?“ Diese Worte erhellen sonnengleich seinen neuen, oder vielmehr seinen jetzt fester gestellten und von ihm selbst klarer erkannten Standpunkt; denn er hat niemals einen andern eingenommen. Er hört nicht Instrumente, er hört „Stimmen“.

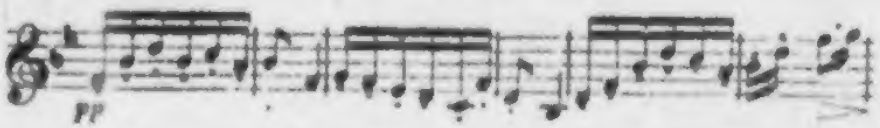
Hier macht sich aber die Zweideutigkeit des Quartettwesens zwischen Solo-Instrument und Orchester geltend.

Diese Stimmen, so freibeweglich und fein, werden jetzt von Beethoven in einer Selbständigkeit geführt, als wäre jede nur für sich allein da, als erginge sich, phantasirte ganz ungebunden diese eine Stimme für sich. Ohne Frage steht ihm diese Emanzipation der Stimmen, dieses vierfältige Leben höher und näher, als die Rücksicht auf das Verhältniß und Verhalten der Stimmen zu einander, auf das harmonische Verhältniß. Niemand hat so klar erkannt, daß das eigentliche Leben der Musik in der Melodie waltet und nicht in der Harmonie, als die beiden innerlichsten Musiker, Sebastian Bach und Beethoven; man mag darüber die Kompositionslehre befragen. So können mehrere Personen sich in mancherlei mehr oder weniger erfreuliche Gruppen zu einander stellen; aber das Leben hat und fühlt jede dieser Personen nur in sich selber allein.

Bei alledem sind indeß diese Stimmen für den kräftig wollenden und gestaltenden Dichter nicht jene gedrungen plastischen, karaktervoll und karakterverschieden gefärbten Stimmen seines Orchesters. Sie sind nur Gleichsam-Personen, in ihren Adern wallt nicht das eisenhaltige, rothe, warme Blut des Menschen, sondern das ciceronianische quasi-sanguis, Gleichsam-Blut der Erscheinungen, die Menschen vorstellen wollen.

So tritt nun die Zweideutigkeit der Musikgattung in die Kon-

position über. Die vier Stimmen sind, wie es gerade der Lauf den Gedanken fodert, vier besondere Persönlichkeiten, die neben und gegen einander handeln; dann wieder sind sie eine einzige Person, die aus mehr als einem Munde redet; das Letztere tritt handgreiflich im Allegretto des F dur Quatuors (S. 16 der André'schen Partitur-Ausgabe) hervor, wenn das Thema so,



ganz unbegleitet, als eine einige festgeschlossene Melodie auftritt, aber zu zwei und zwei Takten unter zweite Violin, Bratsche und abermals zweite Violin vertheilt, — eine Neckerei, die sich gleich darauf zwischen beiden Geigen wiederholt. Diese Zweiseitigkeit in der Auffassung des Stimmwesens ist dem Quartett allerdings nicht ausschließlich, aber mehr als andern Gattungen eigen; sie deutet auf ein läßlicheres, freieres, bisweilen an Laune und Willkühr streifendes Schalten der Phantasie hin, als dem Orchester gegenüber angemessen sein würde.

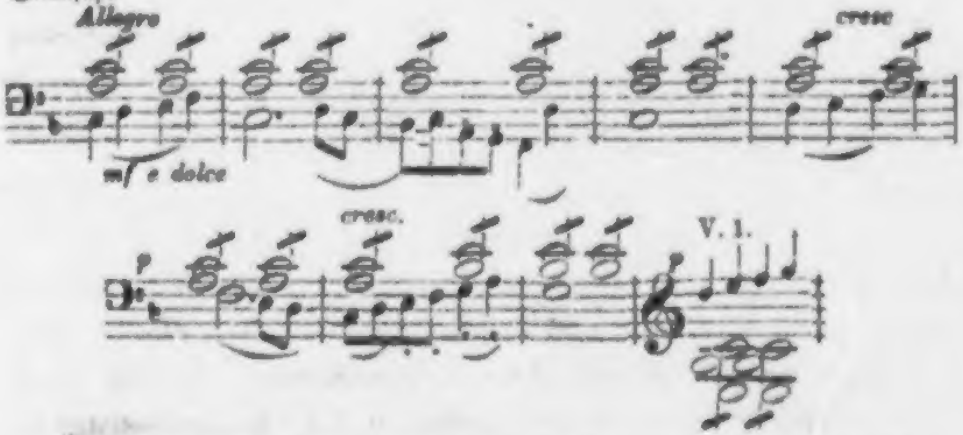
Diesem freiern Schalten giebt sich Beethoven in den neuen Quatuors von Op. 59. an hin. Daher stellt sich das oben S. 45 Bemerkte jetzt als Naturausdruck der Gattung heraus und äußert seinen Einfluß. Die tiefsten Gedanken werden dem Quartett anvertraut, ohne daß es darum zu einer psychologisch einheitvollen Gestaltung der ganzen Schöpfung käme; wie bei der Arabeske weiß man nicht voraus, ob das holdselige, innigblickende Menschenantlitz mit dem Schmuck der braunen Locken nicht vielleicht blos aus dem breiten Geblätter einer wundersamen Blume hervorschaut.

Daß Alles hier Angedeutete blos Andeutung, nicht Kritik ist und in Beethovens und andern Werken einer unzähligen Reihe von Ausnahmen Raum läßt, versteht sich.

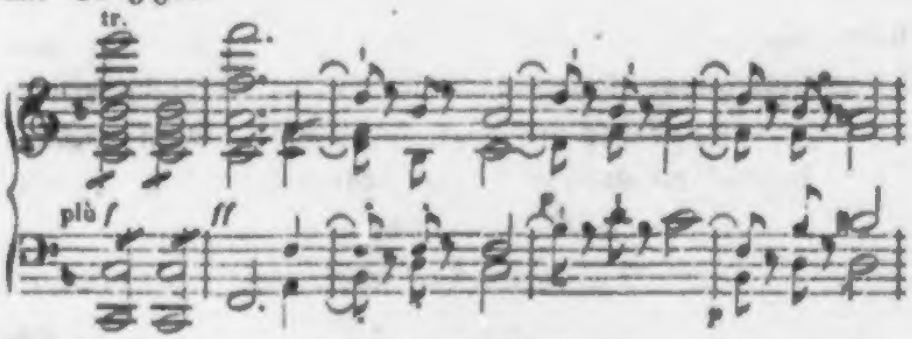
Wenden wir uns endlich zu dem F dur-Quatuor; es ist dasselbe Werk, auf das schon S. 29 hingewiesen worden.

Unvorbereitet gleichsam (auf der Quinte des tonischen Drei-

klangs, der also dadurch zum unfesten Quartsextakkorde wird) und nicht mit dem Ausdrucke selbstgewisser Bestimmtheit tritt der erste Satz der Hauptpartie im Violoncell unter der zweiten Geige und Bratsche

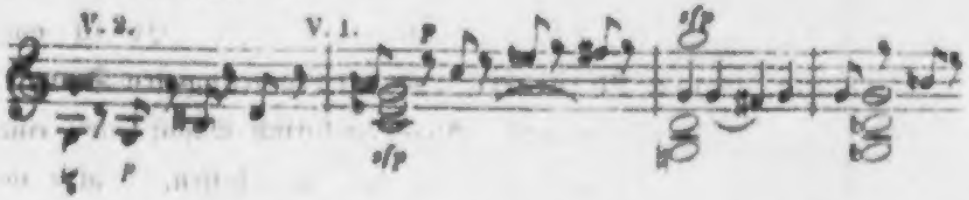


auf, in stiller Beschaulichkeit daher wandelnd, was neben ihm ist — die Harmonie, die wenigstens Takt 6 nach dem Akkordwechsel von Takt 7 verlangt — auf sich beruhen lassend, großsinnig, seelenvoll, aber gemildert, wie nach Prüfungen das edle Gemüth sein soll. Die erste Violin, schon heißer, nimmt dem Baße das Wort ab, steigert den Gedanken, führt ihn unter dem stärker und stärker werdenden Antriebe der Begleitung empor zum entschlossensten, kräftigsten Abschluß. Schlagkräftig und stark, bald wie zurückgeschreckt in Stille und Bangigkeit

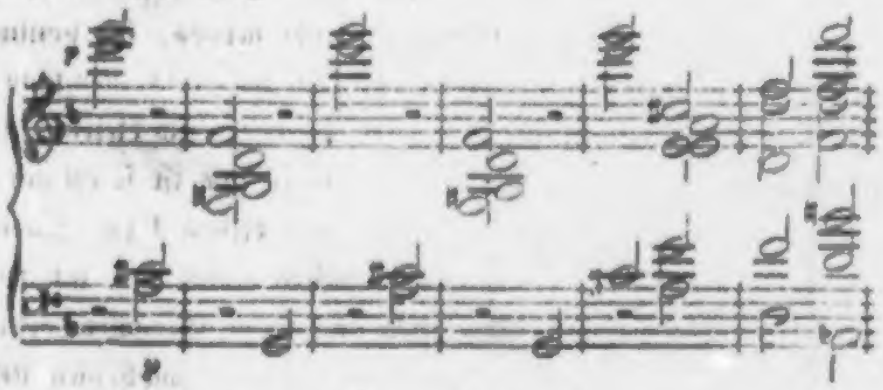


tritt der zweite Hauptsatz dem Abschlusse des ersten (Takt 2) nach, bewegt sich anmuthvoll erheitert in den ersten

Satz, ihn weiterführend, zurück und bildet (aus dessen erstem Motiv) in weicherer Stimmung seinen Schluß auf G dur, um ganz normal von da zur Tonart des Seitensatzes, C dur, überzuleiten. Auf G bildet der Baß, wieder allein und an jenen Schluß anknüpfend, eine muthvolle kräftig sprechende Melodie, der gleich wieder leises Wehe der andern Stimmen



mit dem Baß anschließt. Der Seitensatz ist dem ersten Hauptsatze stimmungsverwandt, hebt sich aber hochgespannt und nervös in die höchsten Regionen, um von dort in gekräftigtern Pulsen mit schmeichelnder Anmuth niederzutauchen, sich in der Regsamkeit aller Stimmen mit- und gegeneinander daselbst kraftvoll zu bezeigen und in phantastischem Hin- und Hergreifen



in den Schlußsatz zu führen, der sich so

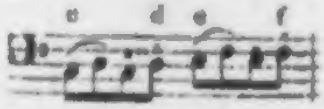
bildet und über c-e-g-b nach F dur in den Anfang zurückführt.

In festen, klar heraustretenden Formen ein wundersames Phantasiebild, das hier angefangen, sich vor uns auszubreiten. Die wechselndsten Stimmungen werden angeregt und wieder verlassen, jede edel und zart, wie die Seele des Dichters sie in prüfungsschweren und wieder in beseligten Stunden durchlebt hat und jetzt noch einmal vor sich vorüberschweben läßt. Es ist das Schwebeleben der Phantasie, das auf den geflügelten Schwingungen der Saiten vorüberzieht. Allaugenblicklich wähnt man, eine bestimmte Gestalt, eine gefestete Stimmung zu erfassen, — aber im selben Augenblick ist sie in, man weiß nicht welche entlegenste andre Bildung, oder in welchen Licht- und Dämmerungsschein hinübergeflossen. Das ist die Gränze, der Mittelzustand zwischen der Urmusik, jenem spielseligen Leben der Töne (Th. I. S. 275) und den andern Kreisen des Tonlebens, die sich aus jenem hervorgehoben. Es ist, wenn man so sagen will, Spiel, Tonspiel, — aber ein Spiel mit den tiefsten Empfindungen und Seelenerlebnissen, das deßhalb für feiner besaitete Gemüther leicht nervös, für positivere Köpfe leicht sinnverwirrend werden oder gar wirr erscheinen kann.

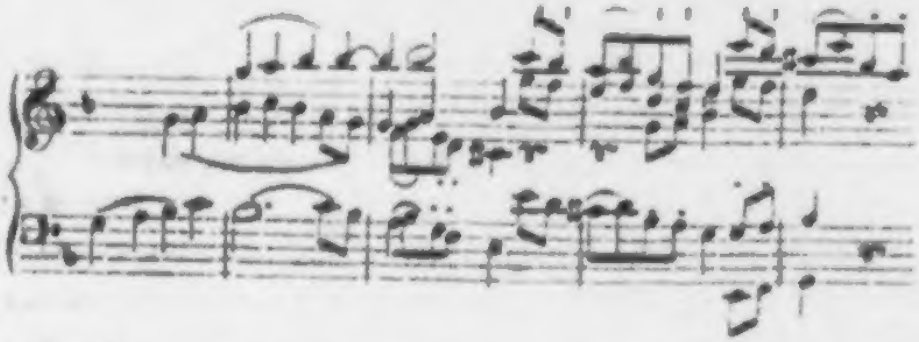
In keiner andern Musikgattung hat Beethoven sich diesen Mittelstandpunkt so bleibend und entschieden erkoren und ist so oft auf ihn zurückgekommen, als in den Quartetten von diesem F dur Quatuor an. Allerdings findet er nirgends so weiten Spielraum, sich seiner musikalischen Meditation zu überlassen und jeden Gedanken beliebig weit zu verfolgen. Nur ein Paar Sonaten und Symphonien stehen hierin neben oder über den Quartetten.

Schon jener erſte Satz aus dem F dur Quartett, den wir betrachteten, zeigt das.

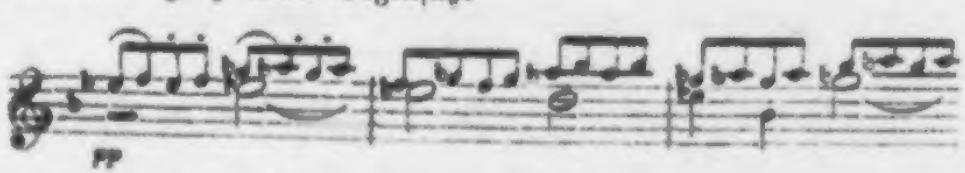
Der erſte Theil wird nicht wiederholt, ſtatt deſſelben tritt blos der Hauptſatz mit ſeinen vier erſten Takten im Hauptton auf. Der fünfte Takt bildet ſich schon in die Figur des Schlußſatzes



um, die, wie der ganze Schlußſatz, aus dem Hauptſatze hervorgegangen war. Mit dieſer Figur erfolgt die Wendung in die Unterdominante, und über der Wendung, aus der Figur heraus intonirt die erſte Violin den Hauptſatz (die vier erſten Takte) in B dur, die Bratſche denſelben in B dur mit Hinüberwendung nach G moll, die zweite Violin denſelben in G moll mit Hinüberwendung nach F dur. Nochmals faſſen Violoncell, Bratſche und erſte Geige und endlich auch die zweite in freier Nachahmung



das Thema an; dann bildet ſich von der erſten Violin her und zuletzt von ihr allein über dem ruhigen Klang der andern Inſtrumente ein weitgeführter Gang aus dem Achtelmotiv des Thema's, führt weiterhin in die Achtelfigur des Schlußſatzes und faßt dieſe mit einem ganz neuen Gegenſatze



als Doppelthema, das fugenmäßig durch die Stimmen geht.

Es ist nicht nöthig, diese formelle Betrachtung weiter fortzusetzen, oder auch nur bis zu dem erreichten Punkte zu vervollständigen. Das bis hierher Hervorgehobene genügt, von der Weite und zugleich von der Ordnung der Ausführung einen Begriff zu geben und jedem Kunstfreunde die weitere Untersuchung zu erleichtern. Diese aber wird dem auf sie Eingehenden einen klarern Einblick in den künstlerischen Reichthum des Meisters gewähren, als vielfaches Hören. Durch den ganzen Organismus und alle seine Einzelheiten hindurch, wie mannigfach auch die Stimmungen wechseln, scheint das Bild des Mannes, wie er nach unsern Andeutungen, S. 29 geworden war.

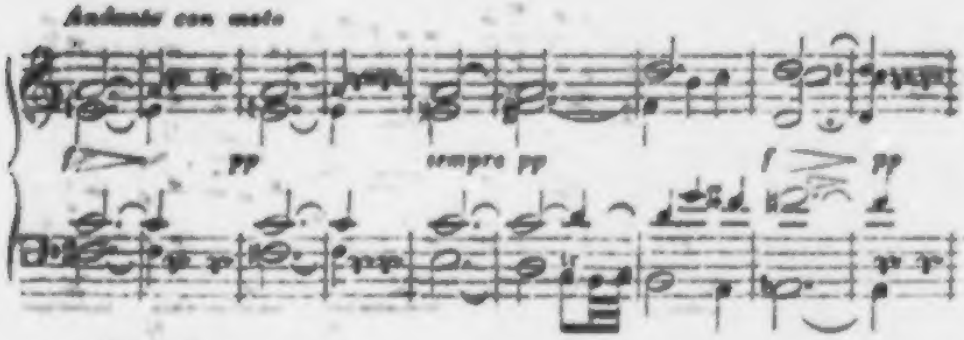
Den innern Zusammenhang der folgenden Sätze mit dem ersten wüßten wir nicht bestimmter nachzuweisen. Wir wollen also sie und zugleich das zweite Quatuor übergehn; ohnehin, wem wär' es möglich, alle Schönheiten aufzuzählen? und wem wär' es nützlich? Nur das vor anderm Wichtige und das Karakterbild des Mannes Vollendende darf und muß zur Betrachtung kommen.

Hierhin gehört vor vielen andern das

Quatuor in Cdur

der drei als Op. 59 erschienenen. Es verleugnet nicht seine Gattung und das über sie Gesagte; aber es strebt darüber hinaus in so heldenhafter Weise, wie vor und nachher niemals ein Quartett vermocht. Wieder ist es ein Abbild seines Schöpfers, jenes Mannes, der in der Nacht seiner Einsamkeit so tief in den Abgrund alles Daseins hinabgeschaut und sich so mannesstark wieder aufgerichtet hat.

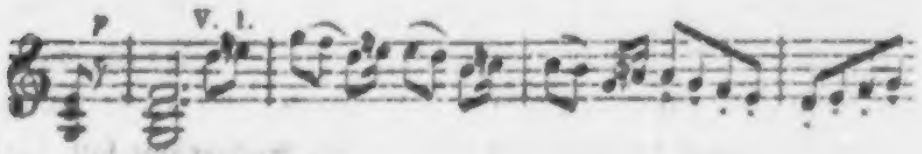
Schon die Einleitung weiset dahin. Vom scharfen Einsatz, fern vom künftigen Hauptton, irrt und tastet



wie in tiefem Dunkel haltlos die Harmonie umher, verlieren ſich die Stimmen von einander bis zu vier Oktaven weit, bis ſie ſich zuletzt auf

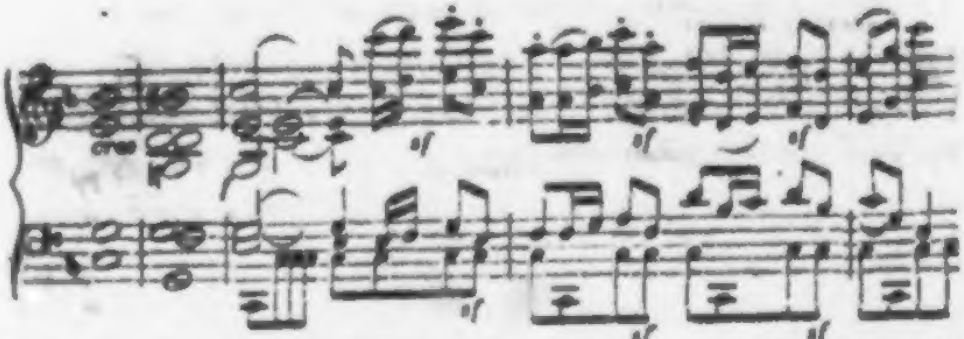
H-as-d-f
und H-g-d-f

näher an einander ſchließen und elaſtiſch und feſt, aber noch leiſe — als wagten ſie ſich nicht, in das Allegro vivace



(e · G im Violoncell)

treten. Es iſt die erſte Violin, die ganz allein gelaſſen das ſo präzis gezeichnete Thema des Hauptſatzes vorträgt und ähnlich, aber ſchon freiern Weſens, in D moll wiederholt. Noch feſſelt Zagen und Zweifel, ſo anmuthvoll auch die Führerin ſich hervorgewagt; ſtatt den Hauptſatz zu vollenden, wendet ſich die Harmonie nach c-e-g-b, wird alſo — ſo muß man nach der Natur dieſes Dominant-Akkordes erwarten — nach F dur gehen, ſich in der dunklern Tonart der Unterdominante bergen. Da zerreißt ein muthiger Entſchluß alle Hemmniſſe und Bedenken; dieſes c-e-g-b hebt und weitet ſich empor zu g-h-d-f, und mit Einem kühnen Zuge



ſteht der Hauptſatz in Macht und Freudigkeit da und breitet ſich aus. Die Melodie, ſtets aus beiden Geigen in Oktaven vollſaftig hervorquellend, die kühne Führerin hoch emporſtrebend und in ſiegsſtolzer Willkühr

überall ſchaltend, ſo geht der erſte Satz zum Schluß. Und ſchon auf dem Schluſſe ſetzt das rührige Spiel des Quartetts zum zweiten Hauptſatz und weiter zum Seitenſatz an. Das glänzend muthvolle Spiel darf nicht weiter verfolgt werden. Es bleibt ſeinem Karakter treu, auch darin, daß mancher wehe Rückgedanke faſt reuvoll ſich einmiſcht.

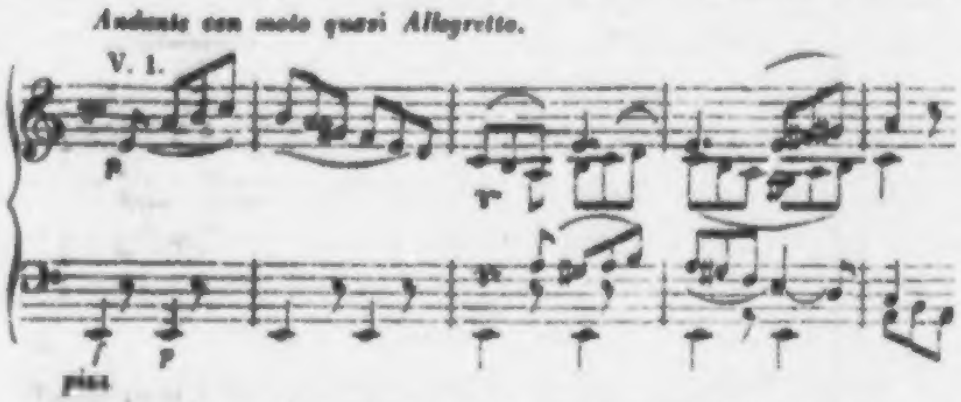
Vergleicht man die Behandlung der Stimmen und Inſtrumente in dieſem Satze mit der in den andern Quartetten, faßt man dazu das häufige und weiterſtreckte Zuſammengehn der Geigen in breiten Oktaven und aller Inſtrumente in gleicher Rhythmik in das Auge: ſo muß man erkennen, daß in dieſem Quartett mehr als in irgend einem andern orcheſtral *) gehandelt wird. Und in der That foderte der männliche, kampfrüſtige Sinn heroiſchere Handlungsweiſe, als dieſe meiſt auf das Feinere und Partikulare hingewieſene Gattung in der Regel. Auf dem Forum, vor dem Volke redet man anders, als am grünen Tiſche.

*) Aehnlich Cherubini in ſeinem Eadur-Quatuor; dieſer aber mehr opernartig, Beethoven ſymphoniſch.

Ein seltsam fremder Satz folgt auf diesen ersten, der sich zu so heller Freudigkeit erhoben hatte. Zu den dumpfen Pizzikatoschlägen des Violoncells — es erinnert an einen wunderlichen Ausdruck aus den schottischen Liedern,

So übertäube denn mein Herz,
O Schmerzenstages Trommel, du! —

heben die drei Oberstimmen ganz leise und fremdartig ein Klagelied an,



Andante con moto quasi Allegretto.

V. 1.

p

pizz. p

es klingt in seiner Gemessenheit nicht nach gegenwärtigem Leid, es ist eine alte Klage, die, wer weiß aus welcher Fremde, herumgetragen wird, fremde Ohren und Herzen zu rühren oder zu ermüden; still und stumpf ziehn die Leidträger vorüber den fremden Thüren in neue Fremde, sie wissen nicht wohin, es kümmert sie nicht. So mögen Vertriebene, hinaus unter die Fremden in weitentlegenen düsteren Zonen Gestoßene, müd' und fast abgestumpft um ihr sonniges freundliches Vaterland, um die Hütte klagen, in der sie geboren wurden und als Kinder spielten, aus denen man sie wegstieß von den blutigen Leichen der Mutter und der Brüder.

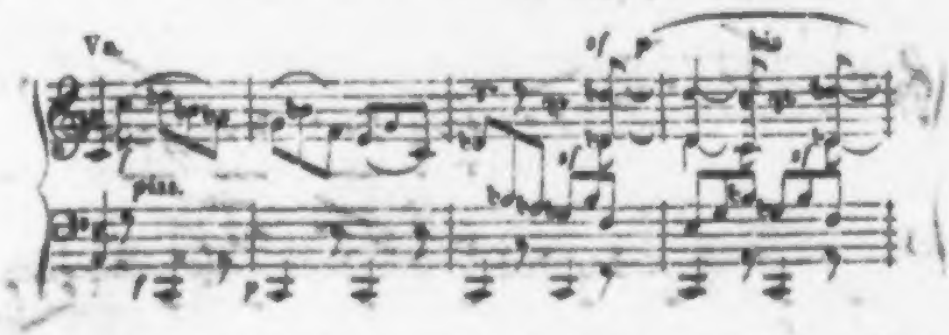
Stumpf und gleichmüthig führt der Schlag des Violoncells zum Anfang des Lieds zurück, gleichmüthig weiter in den zweiten Theil, wo der Klageton anschwillt über der großen Geberde des Basses, und schneidend sich erhebt und sich zurückwindet — ewig ist es der wehleidige Gang der normalen Mollleiter

$\bar{\bar{e}}$	$\bar{h}$ a gis⁀f e d	c h a
$\bar{\bar{f}}$	e d cis⁀$\bar{b}$ a g	f e d,

die die Weichlinge scheu'n und wegleugnen möchten, weil sie keinen

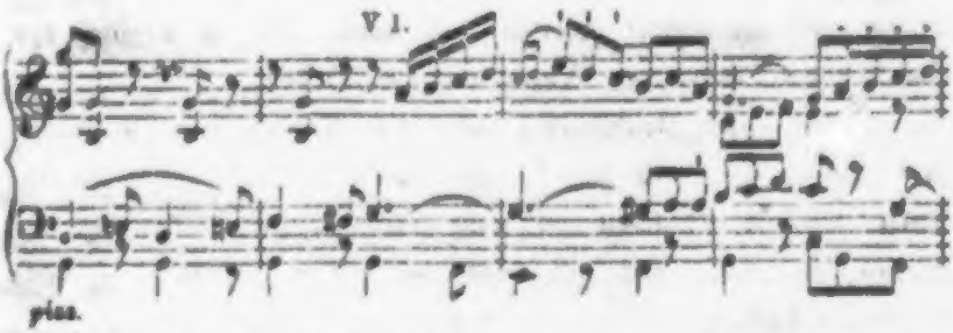
entſchiedenen Karakter ertragen, — und kein Ende zu finden weiß, und geſchäftig, ohne von der Stelle zu kommen, im Schlußſatze ſich regt und wendet.

Und nun erſt bricht die Beredſamkeit des Schmerzens hervor, die wie vom Weinen heiſere Klage der Bratſche, die uns über den ewigen Pulſen des Violoncells, man weiß nicht was zu erzählen hat; ſie findet in dem „Wehe!“ der Andern

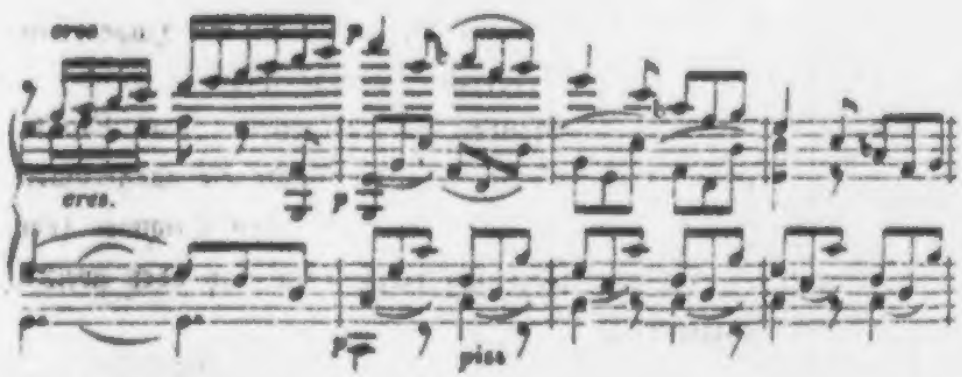


ihre ſchneidende Bekräftigung und ſchallt zurück, vom Violoncell und der zweiten Violin in Oktaven unter dem „Wehe!“ der erſten und der Bratſche in Oktaven wiederhölt, und quält ſich weiter.

Und wie alterthümlich naiv das iſt, wie urmenſchlich! aus aller Bitterniß hervor ſchaut mit unſchuldigen Augen irgend eine holde Erinnerung, ein Bild aus jener friedenvollen Zeit, ehe das Entſetzen hereingebrochen war und alles Glück zu Ende. Leider iſt nur ein Lächeln unter Thränen da möglich;

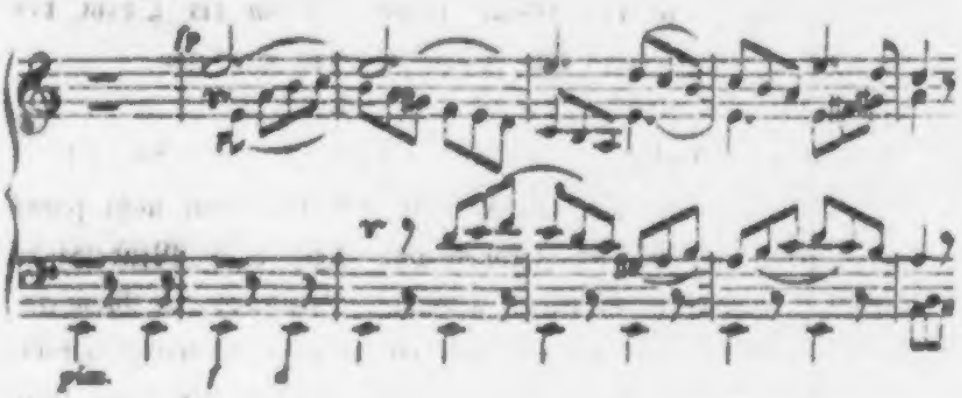


und wenn dann Alle ſich eifrig herzudrängen und die kurze Freude ſich hoch emporrichten möchte, dann ſchaut ſie nur tief hinab in den Born unerſchöpflicher Thränen



und die Klage zieht endlos und athemraubend weiter.

Wir können nicht in das Weitere und Einzelne folgen; es sind da bisweilen die einfachsten Züge, die den Gedanken wenden oder steigern, so bei der Rückkehr zum Hauptsatze (denn auch hier waltet festeste, klarste Gestaltung), wenn die Melodie in der zweiten Geige liegt und von der ersten



gleichsam überschleiert wird, woraus sich weiterhin der anziehendste Wechselgesang entspinnt. Es sind einfache Züge, die Jeder finden könnte; aber es findet sie eben nicht Jeder.

Wie wir nach einem großen Ereigniß, wenn es auch nicht uns selbst betroffen, sondern uns nur seine erschütternde Kunde zugesendet, erst im Nachlassen der Spannung uns wiederherstellen müssen, so folgt auf jene erschöpfende Scene ein Moment des Athemschöpfens. Minuetto grazioso hat Beethoven die Ruhe bezeichnet; es ist nicht an eine Menuett in Haydns regsamer Weise zu denken, sondern an die zart- und stillbewegte altfranzösische Menuett,

auf die Mozart im Don Juan und Meierbeer in den Hugenoten zurückgeblickt hat. Das Trio regt ſich ſchon muthiger.

Aber nun iſt Alles überſtanden und vergeſſen. Das Finale weht wie Frühlingwerden, wie nach langer Stille die ausgeruhten Weſtwinde daher, in einer, in zwei, drei, in allen Stimmen (der Anfang iſt fugenartig und kehrt mit einem Gegenſatz oder zweiten Subjekte doppelfugenartig

wieder) und ſtürmt — und zuletzt donnern die vier einzelnen kleinen Inſtrumente gleich einem Orcheſter. Beethoven's Odem iſt's, der ihnen Sturmesmacht eingeblaſen. Der Geiſt war über ihn gekommen, von dem er zu dem Geiger ſprach. Denn der Odem des Herrn muß dieſen Hölzern und Därmen Leben einblaſen.

Nach den Quartetten zieht zunächſt das

Concert pour Violon, avec acc. de l'orchestre, Oe. 61

die Aufmerkſamkeit auf ſich, ein Konzert, das bis heute nicht ſeines Gleichen gefunden, ſo viel Feinheit und Reiz auch Mendelsſohn ſeinem Violinkonzert zu verleihen gewußt. Gleichwohl iſt Mendelsſohn der einzige nach Beethoven, der die Aufgabe dichteriſch gefaßt; während die Violinvirtuoſen als Kern der Aufgabe die Virtuoſität, oder genauer geſagt, ihre perſönliche Virtuoſität erfaſſen, wird jenen Komponiſten die Violin zu einer tondichteriſchen Perſönlichkeit, die Mendelsſohn jugendlich heiter, geiſtvoll beſeelt, wie Wieland in ſeinen beſten Stunden einſt vermocht, vor uns vorüberführt, — die Beethoven verklärt zur Feenkönigin des Orcheſters. Nur in dieſem Sinn iſt eigentlich ein Konzert künſtleriſch zu begreifen; wir müſſen die konzertirenden Inſtrumente ſelber die bevorzugte Stellung gerechtfertigt finden, die das Konzertſtück ihm bereitet.

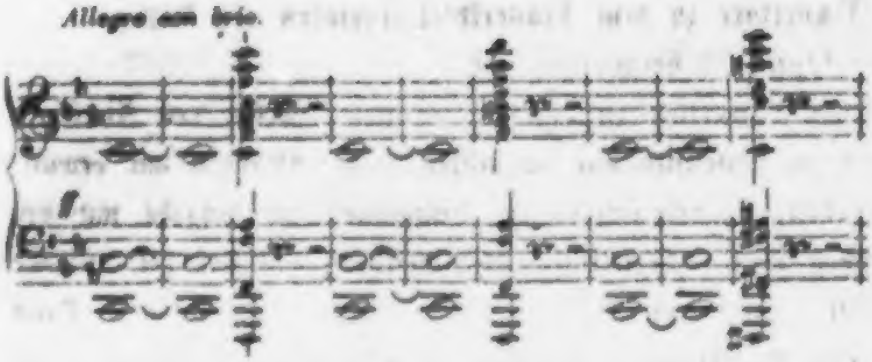
Erſter tritt, zwiſchen der vierten und fünften Symphonie ihre gebührende Stelle einnehmend, die

Ouvertüre zu dem Trauerſpiel Koriolan von Kollin,
die als Opus 62 herauskam, auf.

Dieſe Ouvertüre iſt von den ernſten Werken des Künſtlers vielleicht am ſchnellſten und ausgebreitetſten verſtanden und bewundert worden; ſie verdankt es der Einfachheit der Aufgabe und der Einfachheit und ſchlagfertigen Beſtimmtheit, mit der die Aufgabe gefaßt iſt. In beiden Beziehungen iſt ſie ein Meiſterſtück. Denn ſchon das iſt Zeichen meiſterlicher Durchbildung zu nennen, daß man ſich nur ſolchen Aufgaben widme, die der Löſung, und zwar einer ergiebigen, fähig ſind. Kollin's Trauerſpiel hat, abgeſehn von ſeinem eigenen Werthe, das Verdienſt, Beethoven's Dichtung angeregt zu haben. Dies iſt ein günſtiger Umſtand. Hätte Beethoven ſich den Eingebungen Shakeſpeare's angeſchloſſen, den er bekanntlich ſehr geliebt, ſo würde ſeine Aufgabe ſich weiter ausgedehnt haben, als der Muſik günſtig ſein kann. Er hätte da neben Koriolan, abgeſehn von den Trägern der politiſchen Handlung, die hohe Geſtalt der römiſchen Mutter und die rein weibliche Gattin vor ſich gehabt. An Kollin's Seite vereinfachte ſich die Aufgabe. Es ſind im Grunde nur zwei Geſtalten, die ſich aus dem Grundelement hervorheben, und dieſes Grundelement, — es iſt der Zorn*), — geht in der einen Geſtalt des Koriolan auf.

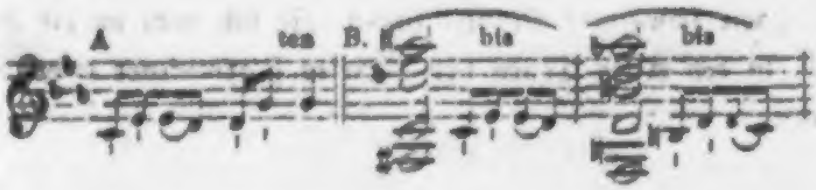
Dieſes Grundelement tritt ſogleich ohne Umſchweif, ohne Hinleitung, wie ſchwächere Muſiker lieben, die ſich nicht an die Sache wagen, in den erſten Tönen vor. Dieſes ſtarrblickende c des Saitenchors,

*) In den Konverſationsheften ſcheint es, als habe Schindler die Vorſtellung des Zorns „nicht recht muſikaliſch" gefunden, — oder dies, wie man im Geſpräche wohl thut, nur vorgegeben, um Beethoven zu einer Aeußerung zu bewegen. Beethoven ſcheint darauf eingegangen zu ſein, denn wir finden Schindler's Worte: „Bom! Sie komponiren alſo nächſtens eine zornige Sonate!" Er hatte ſie ſchon komponirt, — ſie hieß Koriolan; und auf Karakterwerke kam er niemals zurück.

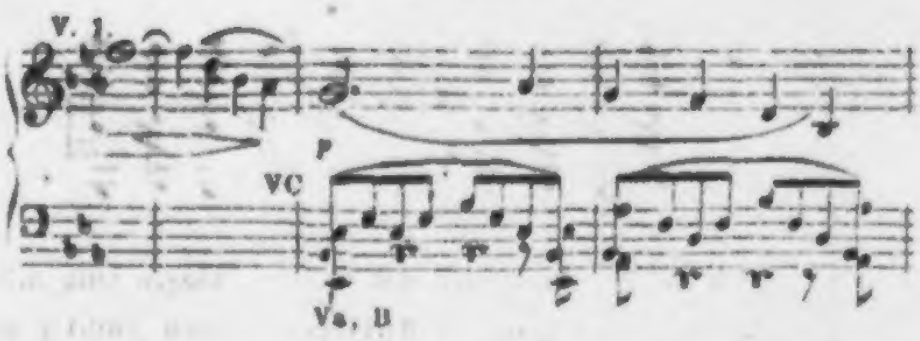


zeichnet gleich den ſtarrſinnigen, zum Jähzorn erzognen Ariſtokraten, der ſeinem Volke widerſteht, ganz für ſich allein der allgemeinen Empörung Trotz zu bieten kräftig entſchloſſen. Allerdings, dies kann nicht unbemerkt bleiben, muß die Muſik hier, wie ſo oft und wie jede andre Kunſt (Th. I. S. 282) ebenfalls, die Bekanntſchaft mit dem Gegenſtande vorausſetzen; dann aber erfüllt ſie die allgemeine Vorſtellung mit ihrem Leben, und beſtimmt ſie zu plaſtiſcher Erſcheinung.

Der Hauptſatz zeichnet nun dies finſtre Grollen, das ſich in der Bruſt des Helden erhebt und in gewitterartigen Schlägen entladet. Der ganze Satz iſt Ein Erguß, ohne Stocken, ohne Ueberſtürzung, wie geſchmolzenes Erz nach dem bemeſſenen Willen des Gießers ſich der Form zudrängt, Alles verzehrend, was ſich auf ſeinem Wege finden mag. Das eine Motiv A —



führet den Hauptſatz, grollt (B) zwiſchen den Schlägen des ſich entladenden Gewitters und läßt nicht ab, bis die andre Geſtalt des ganzen Vorgangs, die Verſöhnerin hervortritt, ſei es die milde Valeria, oder die Mutter, oder die flehende, warnende Stimme des Vaterlandes, die man zu vernehmen meint, —



was Beethoven natürlich der Phantaſie des Hörers überlaſſen muß. Das Thema (die vier letzten Takte) wird von der zweiten Violin und der Klarinette wiederholt, während immerfort die Hörner unten auf B-b gleichſam lauernd forttönen, und zum drittenmal von Flöte, Oboe, Klarinette und beiden Fagotten unter dem Anſchwellen des Orcheſters mit großartig tragiſcher Wendung —

nach F moll. Hier liegen, wie zuvor die Hörner auf der Oktave B in der Tiefe, Flöte, Klarinetten und Fagotte auf c—c—c—c, während beide Geigen, dann Oboe und beide Klarinetten in Oktaven das Thema wiederholen, und der Satz ſich nach G moll wendet, wie zuvor nach F moll, hier aber von Flöte, Oboe und Fagott entmuthigt und bedauernsvoll auf die Dominante von G moll geleitet wird und unter dem neu hervorbrechenden Hader — denn fortgearbeitet hat er immerfort in den Stimmen der Violoncelle und der ſchlagenden Bäſſe mit den Bratſchen — ſich verliert. Voll herriſcher Gewaltſamkeit ſtellt ſich der Schlußſatz

in dieſem Gmoll auf, — Trompeten und Pauken ſchlagen wild und widerhaarig mit c-g, c-g drein, — wiederholt ſich noch finſterer in Cmoll, und reißt ſich durch alles ungeſtüme Flehen und Sträuben trotzig durch.

Wir müſſen uns hier unterbrechen und zurückblicken.

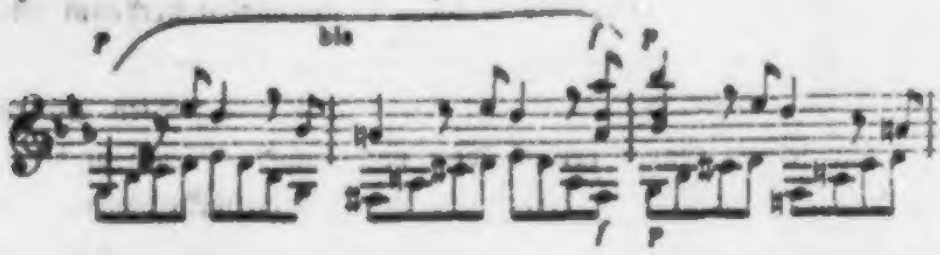
Der Hauptſatz iſt klar gezeichnet und unverkennbar. Der Seitenſatz, — hier ein wahrer Gegenſatz zu jenem, — ſteht eben ſo beſtimmt und kennbar in Esdur, alſo ganz normal in der parallelen Dur-Tonart, nicht blos den allgemeinen Modulationsgeſetzen gemäß, die jeder begründeten Abweichung Raum geben, ſondern auch dem Inhalte des Seitenſatzes. Gleichwohl iſt dieſer Inhalt nicht der herrſchende des Gedichts; in Koriolan iſt nicht Verſöhnung, ſondern Zorn und Untergang.

Folglich kann unmöglich im milden, verſöhnlichen Esdur geſchloſſen werden; es wird aufgegeben und ſtatt ſeiner die Molldominante des Haupttons, Gmoll ergriffen. Konnte einmal Esdur nicht beſtehn, ſo war Gmoll die normale Region für dieſen Schluß. Eine gleiche Wendung hatte ſich viel früher (und kleiner gezeichnet) im Finale der Fmoll-Sonate Op. 2 bemerken laſſen. Man ſieht, daß überall Form und Inhalt zuſammentreffen.

Der oben mitgetheilte Schlußſatz geht ſo —

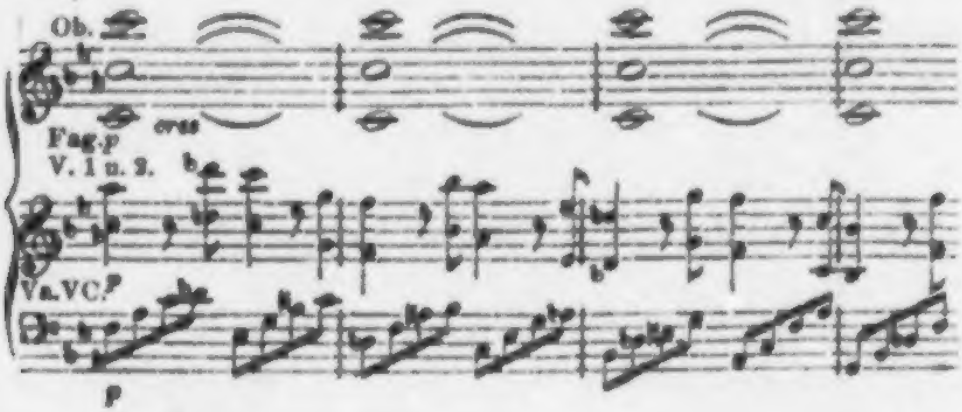
(dies iſt nur dürre Skizze) zum Ende auf Gmoll. Noch einmal will die warnende Bitte hier durchdringen, es bildet ſich ein zweiter

Schlußſatz*) nach dem erſten und zwar aus dem Ausgange des erſten, und unter den Schlägen des Orcheſters, der wieder in tragiſcher Erhabenheit



hinabrollt, worauf denn das Orcheſter in voller Kraft und Härte den breiten Schluß auf Gmoll bildet.

Dieſer zweite Schlußſatz iſt es, der den Inhalt des zweiten Theils bildet; bekanntlich haben die meiſten Ouvertüren, wie die erſten Sätze der Quartette und Symphonien Sonatenform. Er tritt noch einmal in Gmoll, dann in Fmoll, dann in Asdur auf und wendet ſich, wieder unter den mächtigen Rufen des Orcheſters, im Gange nach Desdur und nochmals gangmäßig nach Fmoll. Hier läßt ſich die heimliche Giftigkeit des Haders ſpüren. In den Gang hinein, leiſ' aber unbeweglich,



*) Oder ſollte man den erſten lieber einen zweiten Seitenſatz nennen? — Der Name, bisweilen zweifelhaft, thut nichts zur Sache. Hier aber möchten wir unſere Benennung feſthalten; der erſte Schlußſatz entſpricht dem Hauptſatze, man könnte ihn deſſen geiſtige Folge nennen; der zweite Schlußſatz geht aus ihm hervor und entſpricht dem Seitenſatz, ſo daß beide Seiten des Tongebiches hier zum Abſchluß kommen.

blasen Oboen und Fagott ihr verstocktes c-c; und was sie angeschürt und angeblasen, bricht unter dem Schrei der Trompeten mit dem ganzen Orchester und den Pauken im scharfen Rhythmus der Melodie selber, als sollte sie in ihrer Beweglichkeit verhöhnt werden, in vollster Kraft hervor.

Den dritten Theil übergehn wir. Aus dem zweiten Schlußsatz und seinem Gange heraus wird noch einmal, gleichsam hingeworfen, auf f-as-des ein Schluß gemacht, oder vielmehr abgebrochen. Die Hörner fassen und halten nach einer allgemeine Stille g-g und noch einmal versucht die sanfte Bitte des Seitensatzes ihre Macht, vergebens. Der Zorn hält starrsinnig fest und gräbt sich selber sein Grab. Die Ouvertüre — der Held — erstirbt.

Es giebt kein Werk, das Beethovens männliche und künstlerische Energie in engem Raum so voll bewährte, als der Koriolan.

Die C moll-Symphonie.

Daß eine so große Reihe solcher Werke Beethoven zum höchsten Bewußtsein seiner Kraft und bei den Zeitgenossen, da er sich einmal so früh und nachdrücklich Anerkennung verschafft, zur höchsten Geltung bringen mußte, begreift sich. Mit der Bedeutung seiner Werke stieg die Theilnahme, mit dieser stiegen die Honorare. Die deutschen Verleger zahlten, was er fodern mochte und sie leisten konnten; von England aus zahlte ihm Clementi für das Recht, die drei Quatuors, die Bdur-Symphonie, Koriolan, das Violinkonzert und das vierte Klavierkonzert herauszugeben, — Werke, die allesammt bereits in Deutschland verlegt waren, — am 20. April 1827 die Summe von 200 Pfund, und 60 Pfund wurden ihm für drei Sonaten zugesichert. Rechnet man die sehr zahlreichen Werthgeschenke (goldne Dosen u. s. w.) dazu, die dem überall hochverehrten Künstler verehrt wurden, so muß man annehmen, er habe sich ein anständiges Vermögen sammeln können.

Wenn er nur sammeln und festhalten und überhaupt haushalten verstanden! Wo hätte er es aber lernen sollen in der Dürftigkeit, aus der er herkam, und in der Abgeschiedenheit von der Welt, in die seine Taubheit ihn versenkt? und wo hätte er inmitten seines Schaffens Sinn und Muße für die äußern Angelegenheiten hernehmen sollen? Er lebte eben in einer andern Welt. Man könnte fast sagen, er lebte — was die Meisten leben nennen — gar nicht: er

ſchuf. Beſonders in dem Abſchnitte ſeines Lebens, den wir jetzt erreicht haben, iſt von ſeinen äußerlichen Verhältniſſen ſo gut wie nichts zu melden, — um ſo mehr von ſeinen Werken.

Schon ſteigt wieder eins derſelben empor, die

Cinquième Sinfonie, Oe. 67,

in Cmoll, die 1808 unter Direktion des Komponiſten aufgeführt wurde. Noch einmal, und diesmal in höchſter Machtfülle, ſollte Beethovens Lebensgedanke: Der Kampf des Mannes gegen das Schickſal und der Sieg — zum Ausdrucke kommen. Hier ſollte er ſo hoch gefaßt werden, daß alles Individuelle abgeſtreift hinfiel und die Erfahrniß, die Beethoven im eignen Lebenslaufe gemacht, als Lebensgedanke und beſchiedenes Schickſal der ganzen Menſchheit offenbar würde. Uns Allen iſt die Loſung

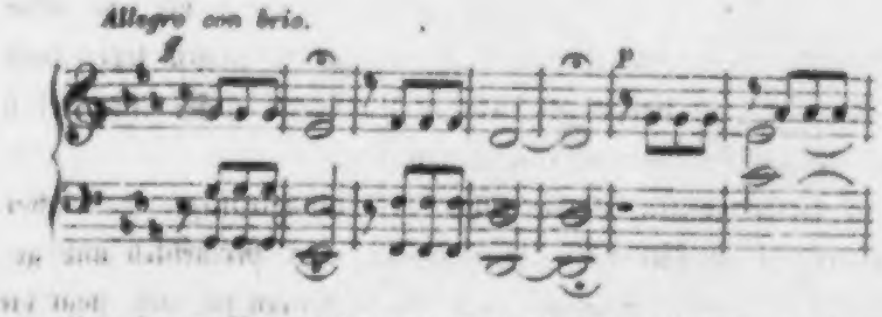
Durch Nacht zum Licht!
Durch Kampf zum Sieg!

gegeben. Wie Beethoven dieſen Kampf, — nicht ſeinen perſönlichen, ſondern den des Menſchen überhaupt und das Allen, nicht blos ihm geſetzte Ziel, des Lichts und ſeines Siegs, angeſchaut und in ſich durchgearbeitet, das ſagt die Symphonie.

Vor Allem iſt jener triviale franzöſiſche Einfall wegzuwerfen, der die Cmoll-Symphonie (wenigſtens ihr Finale) auf die ſchon muſikaliſch unbegreiflichſte Weiſe mit der Eroica in Berührung ſetzen und ihr Finale als Triumph der Waffen, oder des Eroberers Napoleon hat ſetzen wollen. Hier handelt es ſich nicht um irgend einen vereinzelten Kampf; jeder, den der Menſch in edlem Ringen gegen das Schickſal beſteht, in welcher Geſtalt es auch entgegentrete, findet hier ſein ideales Abbild und ſeinen Triumph. Gerade die Ungeeignetheit der Muſik, das Konkrete ſo genau zu bezeichnen, wie Plaſtik und Poeſie vermögen, iſt hier der idealen Darſtellung zu Statten gekommen.

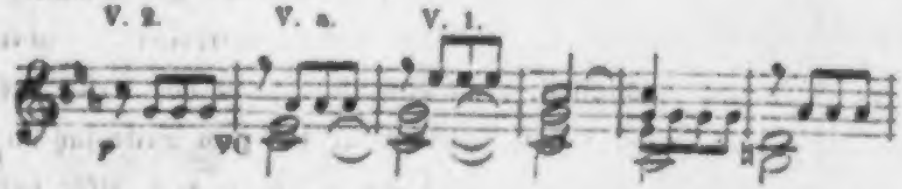
Uebrigens hat Beethoven ſelber für die eben ausgeſprochene Auffaſſung einen Fingerzeig gegeben. In ſeinen Geſprächen mit

Schindler hat er vom Anfang oder vielmehr vom erſten Motiv, Takt 1 und 2,



ausgeſprochen: „So pocht das Schickſal an die Pforte!“ Er hat zugleich den Willen erklärt, daß dieſer Anfang mehr in der Bewegung des Andante gegeben werden und das Allegro Zeitmaaß erſt mit Takt 6 eintreten ſolle.

In der That iſt dieſes Schickſalspochen der Grundgedanke des ganzen Satzes. Es kündigt den Satz an, es bildet das erſte Glied des Hauptſatzes,



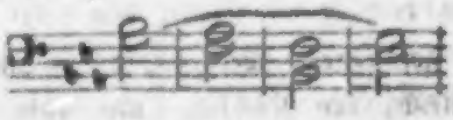
und dann das zweite Glied, indem es nach einander die verſchiednen Stimmen erregt, es leitet, über das ganze Orcheſter ausgebreitet, den Halbſchluß an. Nachdem es mit Macht, wie beim erſten Auftreten, die Unterdominante geſchlagen, webt es, durch alle vier Stimmen des Saitenchors eilend, den Nachſatz, und ruht nicht, bis das ganze Orcheſter in den Kampf hineingezogen iſt und der ganze Hauptſatz erſt emporklimmt, dann kraftvoll ſich wie ein Ringer, der nunmehr ſich beſiegt erkennt, niederbeugt und abermals (es ſind die Geigen, die hier zeichnen) niederbeugt und zum drittenmal (mit fis-a-c-es) nach Gmoll gleichſam ausgleitet, um auf d-f-b zu ſchlagen und von da die Parallele Esdur zu erreichen.

Es lebt in dieſer Unermüdlichkeit des ſchlagenden Motivs eine Streitfertigkeit, in dem dreimaligen Niedertauchen der Geigen gerade

bei der höchſten Aufregung des Orcheſters eine faſt grimmige Freudigkeit, dergleichen in der ganzen Muſikliteratur nur noch, wenngleich in anderm Sinn, in der Eroica und bisweilen bei dem alten Bach (z. B. in der Kirchenmuſik „Herr, deine Augen ſehen nach dem Glauben") zu finden iſt. Das ganze Leben, unſer Aller Leben iſt ein Kampf; ſo laß uns raſtlos kämpfen!

In dieſer ganzen Partie führt der ſchlagkräftige Saitenchor das Wort, die Bläſer unterſtützen in einzelnen Momenten und geben ihren beſeelenden Anhauch dazu. Nun führen ſie, und zwar die Hörner, zum Saitenſatze,

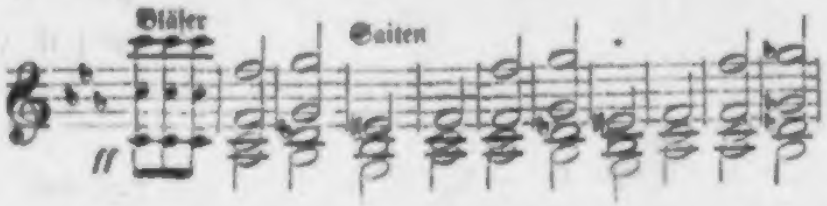
(der hier Takt 7 und 8 angedeutete Baß eine Oktave tiefer zu leſen) der Verlangen nach Ruhe, vielleicht Dringliches und Schmerzliches im Gefühl, daß Kraft und Muth ſinken, ausſpricht, — aber kein Verzagen und Nachlaſſen; denn immerfort pocht und treibt das Grundmotiv, der Grundgedanke, wiewohl er ſich dem Seitenſatz unterordnet. Dieſer wird von der Klarinette, dann von Flöte und erſter Geige wiederholt; dazu vernimmt man jene in den Hörnern ſo ermuthigenden Töne,



aber es ſind nicht Hörner, ſondern die dunklern, gemüthsengern Fagotte, die ſie geben, — durchaus weichere Stimmen und weichere Stimmung. Gerade zum Schluß, wo der Geſang ängſtlich und quälleriſch zu werden droht, bricht ſtrahlend von Muth und Kraft die Zuverſicht auf endlichen Sieg hervor; wieder ſind es die Violinen, und wieder im Niederſteigen, die führen. Es iſt Kraft und Schwung, aber nicht Aufſchwung, noch lange nicht Sieg.

Das iſt der erſte Theil.

Der zweite ſteht gleich wieder mitten im Ringen; nach kurzer Anmeldung ſtellt das Grundmotiv wieder den Hauptſatz her, diesmal in F moll, mit Einmiſchung der warmen Klarinetten, überhaupt heißer werdend und größere Maaße annehmend, ſeine Bewegung in der einen Stimme auf vier, auf zwölf Takte weit erſtreckend, während andre wechſelnde Stimmen bald mit dem Motiv, bald mit einem faſt unvermerkt ſich einſchleichenden Gegenſatze dawider ankämpfen. Zunächſt ſcheint ein Standpunkt in jenem Hornſatze gefunden, der oben im vorletzten Notenbeiſpiel in den vier erſten Takten gezeigt iſt; bald bleiben nur die langen Töne davon, und es entſteht zwiſchen den Chören der Bläſer und der Saiten



ein ſchweres Drängen und Schieben, zuletzt treffen die Maſſen einander Schlag auf Schlag, — man wird an den Schmerzruf des Propheten erinnert: „Die Laſt! die Laſt!“ So ſchwer drängt und kämpft ſich die zweite Entwickelung — der zweite Theil zu dem dritten durch.

Wenn dieſer auf ſeinem Schluſſe ſteht, der ſich natürlich aus dem Grundmotiv, diesmal mit vollem Orcheſter und harmonievoll bildet, dann wendet ſich noch einmal dieſes unabläſſige Ringen in einem Anhang auf die Unterdominante, auf deren Untermediante Des, das, wie mit zornigem Schrei gefaßt, lang aushallt; daſſelbe geſchieht auf ßs-a-c-es. — und von dieſem C moll ab eröffnet ſich dem Blick auf einmal eine neue Ausſicht. Wieder ſetzt jenes von den Hörnern zuerſt eingeführte Motiv ein, diesmal in Fagotten, Bratſchen, Violoncellen, ſtarken aber trübern Klangs, von trotzigen Schlägen der Trompeten und Pauken gefeſtet. Aber es drängt ſich

ein ängſtlicher, ſchnell abreißender Lauf der Geigen dazu, der faſt Verzagen ahnen läßt. Allein gerade hier tritt jener Gegenſatz, der ſich zuvor (S. 69) faſt unvermerkt herbeigelaſſen hatte, in feſtem gemeſſenen Schritte vor, — er ſtellt Viertel gegen die breiten Akkorde ($\frac{4}{2}$) der Bläſer und das Grundmotiv der Pauken, — und mit düſterm Ernſt, aber unerſchütterlichem Entſchluſſe wird der Weg durch das Leben, — das heißt der Kampf, denn Kampf iſt Leben, — fortgeſetzt.

Es iſt die hohe Energie des Künſtlers, mit dem einen Grundgedanken ein weites Lebensbild durchdrungen zu haben, und, wenn alles geſagt ſcheint, im Anhang aus demſelben Grundmotiv eine neue Seite des großen Lebensbildes, in der alle bisher vorgeführten Geſtalten zu neuer Bedeutung ſich aufrichten, zur Anſchauung zu bringen. Der Techniker wird nicht fertig, die Emſigkeit der Ausarbeitung zu bewundern*), wir Andern würden nicht fertig werden, den Reichthum und die Macht der künſtleriſchen Idee zu entfalten, die nicht blos jene Emſigkeit und Einheit im Motiviren bedingt, ſondern auch nicht ruht, als bis jede Seite des Grundgedanken zur Anſchauung gebracht iſt, und die in jedem Gliede des umfaſſenden Ganzen wirkt und bedeutſam hervortritt. Inſtrumentation, Harmonie, jede Stimme giebt davon Zeugniß.

*) Er hat Recht, das Geſchick und den Fleiß der Arbeit zu rühmen. Allein er darf nicht bei dieſem äußerlichen Anblick ſtehn bleiben, er muß den Sinn zu erfaſſen trachten, der dies Motivengewebe hervorgerufen hat und in ihm lebt, ſonſt ſieht er in der Kunſt nur das Handwerk. Raphael hat einen wackern Pinſel geführt, um ſeine Bilder, — una certa idea, wie er ſagt, — auszuführen; aber der Pinſel iſt nicht Raphael. Der geſchickte, oft ſo ſinnige Ludwig Berger hat aus einem einzigen nichtsnutzigen Motiv eine ganze Sonate von drei Sätzen herausgeſponnen. Es war Manufaktur.

Ein einziger Moment iſt es, in dem der Dichter von der Strenge ſeiner Gedankenführung abläßt und, techniſch genommen, ganz unmotivirt einem Gedanken ſich hingiebt, der nur einmal hervortreten durfte, äußerlich genommen ohne Vorgang und ohne Folge. Wenn der dritte Theil den Vorderſatz des Hauptgedanken mit Kraft auf der Dominante ſchließt, dann nimmt eine fein eindringliche Stimme den Faden des Geſanges auf, —

es kann natürlich nur die Oboe ſein, — und führt ihn ſtillſinnend, weit hinweg von all dem Streit und Widerſtreit, hinaus, — vielleicht iſt es das kaum bewußte Sehnen nach Frieden! nach Erlöſung von all dieſem ermüdenden Kampf! — ohne beſtimmtes Ziel. Es iſt die ſchöne Menſchlichkeit und die Dichtertiefe Beethoven's, die mitten in der harten Arbeit des Lebens ihm den Sinn noch zugänglich erhält für die zartern Gefühle, ja für die Kleinheit und Gebrechlichkeit des Menſchen. Denn daß er ſich aus dieſer Kleinheit und Gebrechlichkeit ſo hoch aufrichtet, das iſt des Menſchen Ehre.

Es iſt gerungen worden und gekämpft gegen das „Pochen des Schickſals", aber nicht geſiegt. Das war der erſte Satz dieſer Symphonie, deren Grundgedanken wohl Jeder ohne fremden Beiſtand hat faſſen können, Jeder aber aus Beethoven's Munde gern beſtätigt gefunden. Der zweite Satz nimmt ſeinen Gedanken mit innerer Nothwendigkeit aus dem erſten.

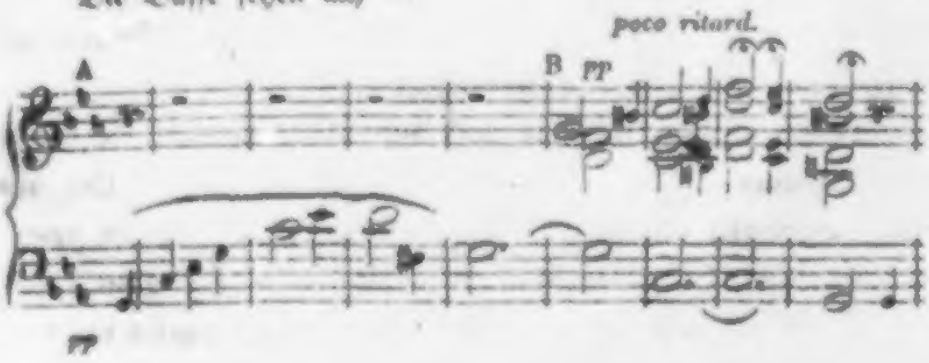
Man kann ihn Anrufung und Aufrichtung nennen; die Worte des Pſalmiſten: „Aus der Nacht wandt' ich mich zu dir! Und aus dem Dunkel rief ich zu dir empor!" könnten dem Sänger vorgeſchwebt haben, — wir ſagen nur: könnten. In der That erhebt ſich (in As-dur) aus der Tiefe, über den dumpfen Pulſen des Pi-

nicato-Baſſes der Geſang einer vollen, aber dunklen Stimme (Bratſchen und Violoncelle im Einklange) gebetartig oder hymniſch, und breitet ſich milder nach oben aus, und findet ſeine Vollendung in dem hoch und zart und harmoniſch voll erklingenden Chor der Bläſer. Ein zweiter Vers oder Gedanke, feſter und ſelbſtgewiſſer als der erſte, doch von verwandtem Sinne (im ſelben Ton und an das erſte Motiv anknüpfend), folgt, will ſich in Erbangen und Beklemmenheit verlieren, bricht aber gleich ſtralend in der Pracht der Trompeten und Pauken und des vollen Orcheſters durch nach dem hellen C dur und ſtellt ſich da herrlich und heldenfeſt auf.

War das der Sieg? — Nein; nur der erſte klare Gedanke daran. Ein Riß durch das dunkle Gewölk hat auf einen Augenblick das ſonndurchſchimmerte Blau des Aethers gezeigt, im nächſten Augenblick iſt Alles wieder in Dunkel gehüllt, jene Beklommenheit, die ſich zuvor ſchon empfinden laſſen, breitet ſich weiter aus. Dies ſind die Grundzüge des zweiten, Andante con moto überſchriebenen Satzes; wie ſie ihren fernern feierlichen Umgang halten, wie jeder der Momente wächſt, ſich verwandelt und vertieft, das auseinanderzuſetzen, fehlt Raum und Bedürfniß.

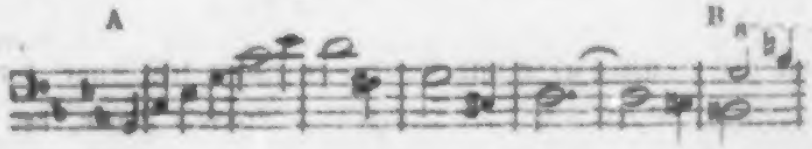
Die Anrufung hat alſo nicht erlöſt, nicht Sieg gebracht; in dir ſelber mußt du die Kraft erkennen und wecken, mit der dir zu ſiegen beſchieden. Das iſt ein kühner, dunkler, zweifelvoller, nicht auf einmal zu bewältigender Gedanke; es iſt der des dritten Satzes, der unmöglich noch Scherzo heißen kann; er iſt einfach Allegro überſchrieben.

Die Bäſſe ſetzen an, —

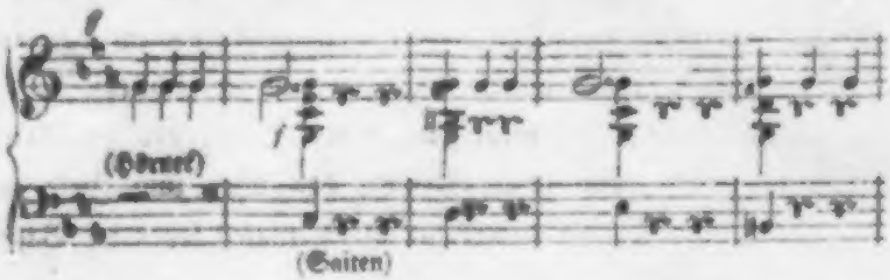


die Violinen mit Bratſche, Bäſſen, Fagotten und 2 aushaltenden Hörnern vollenden das Thema. Wir machen darauf aufmerkſam, daß es aus zwei mit A und B bezeichneten Abſchnitten von je vier Takten beſteht, die beide auf der Dominante ſchließen.

Der Abſchnitt A wiederholt und erweitert ſich

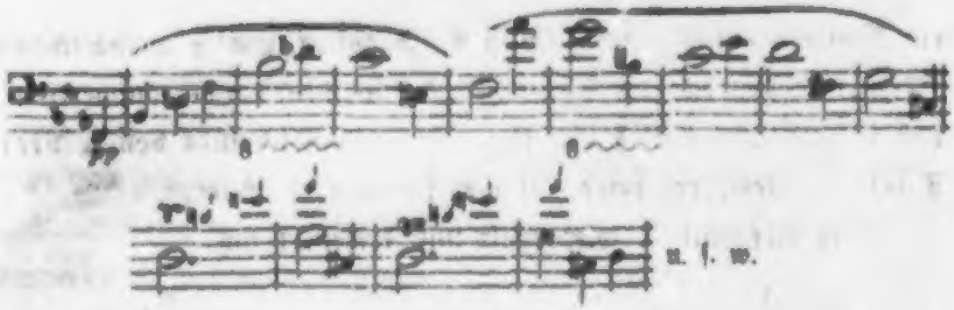


auf ſechs Takte, — der grübleriſche Gedanke gräbt weiter, B folgt, wie zuvor. Ein neuer Satz folgt, der mit ſeinem Pochen



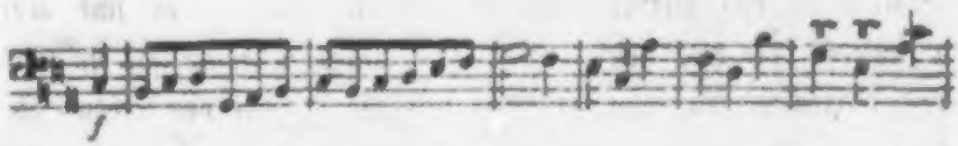
entfernt an das Urthema der Symphonie erinnert; es ſind aber Hornſtöße, die hier rufen und treiben, und das Ganze hat ein dürres, hartes Weſen, dem der Saft und die Wärme des Lebens abgeht, das ſelbſt bei der Wiederholung unter dem beſeelenden Anhauch der Bläſer nur zu trübſinnigem Klaggeſang emporzuheben vermag und ſich mit ſchweren müden Seufzern auf der Dominante des hohlen E-moll niederläßt.

Auf dieſer Dominante, die gleich als das trübe dumpfe B moll aufgefaßt wird, kehrt der erſte ſchon vorbereitete Gedanke wieder, jeder Abſchnitt (A und B) normal, zu vier Takten. Und wieder erweitert ſich A,



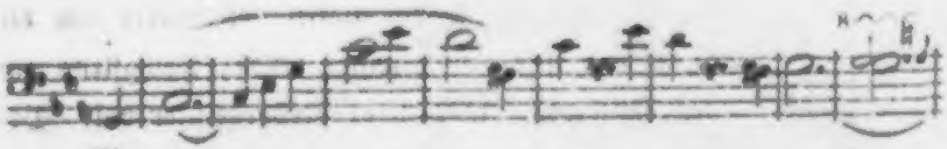
diesmal auf neun Takte und weiter; es findet kein Ende, ſondern führt in den andern Satz (der ſchlagenden Viertel) hinein, der dies, mal zu noch höherer Stärke gelangt, nicht wieder weichen will, ſondern ſein Viertelmotiv auch gegen den zurückkehrenden Hauptſatz anklingt, in eine faſt ſpielende Unruhe geräth, — wie der innere Zwieſpalt ſich oft unwillkührlich hinter verlegnem, trübem Lächeln verbirgt, — und, zuletzt zerfallen, zuvor laut rufend, ſchließt.

Dem Sinnen folgt in einem ganz neuen Satze, der wie Trio zum Hauptſatze ſteht, ein neuer Verſuch, den Weg zum Ziele zu finden. Mit ſüßiger, aber äußerlicher Geſchäftigkeit ſetzen die Bäße ein Thema



ein, das von Bratſchen und Fagotten, von der zweiten, der erſten Geige fugenartig (es iſt eigentlich nur Nachahmung, nicht Durchführung) unter wachſender Orcheſterfülle emporgeführt und muthig geſchloſſen wird. Dies bildet einen liedförmigen erſten Theil; im zweiten faßt der Baß mit dreimaligem Anſatze, die beiden erſten werden auf dem ſechsten Achtel abgebrochen, es ging noch nicht vorwärts, — wieder das Thema, es wird wieder, nur in andrer Weiſe, mit Betonung der Unterdominante, durch- und emporgeführt und regt und wiegt ſich zuletzt (in der Wiederholung, denn auch der zweite Theil wird wiederholt) hoch oben in der Flöte, über den ſanften Harmonien der andern Bläſer. Es war ein flüchtiger Gedanke, er regte ſich in friſcher Thatkraft, befriedigen konnt' er nicht.

Sondern er ſenkt ſich wieder nieder zum Hauptſatze. Der aber zaudert ſchon im Auftreten



und wiederholt ſtockend Takt 5 und 6, was er in feſterm Zuſammenhalt Takt 3 und 4 geſagt, ſo daß er jetzt auf ſieben Takte ſich erſtreckt. Auch der zweite Mollſatz kehrt wieder, aber leiſe, gebrochen, hülflos, wie in Nacht verloren. Das fällt wie in den Ton einer alten halbvergeßnen Ballade, die ſich kaum hervorwagt, als gäb' es keine Zukunft mehr, kaum noch Gegenwart, — und ſingt ſich leiſe weiter, wenn jener erſte Gedanke noch einmal ſchilchtern vorübergezogen.

Hier ſcheint keine That, kein Ausweg, keine Regung mehr möglich. Leiſe, kaum hörbar — ppp — rieſelt ein Klang langhin durch die Saiten, die alle

As-As-c-c

unbeweglich wie ein Leichentuch halten. Nur in der Pauke, ganz leiſe, pulſirt noch Leben und weckt endlich die Bäße aus der langen ſcheintodten Erſtarrung. Und jenes erſte zweifelvolle Sinnen auf Hülfe, auf Erlöſung, regt ſich ganz leiſ' in der erſten Saitenſtimme, und dehnt ſich aus und erhebt ſich unter dem Anſchwellen des Orcheſters —

Und da endlich, da ſtrömt der vollſte Chor aller Inſtrumente, — es ſind, jetzt erſt! Poſaunen und Kontrafagott und Oktavflöte zugetreten, — den erhabenſten Triumphgeſang, der jemals vom Orcheſter angeſtimmt worden. Mag auch, das iſt menſchennothwendig, eine flüchtige Rückerinnerung an jenen letzten bangen Augenblick vorüberziehn: der Sieg des Menſchen, der nimmer vom hemmenden und beugenden Schickſal — in welcher Geſtalt es auch drohe thatlos ſich unterwirft, er iſt entſchieden und überglänzt und überrauſcht den Horizont.

Wir werden uns nicht dahin verirren, hier noch erläutern zu wollen, was nur gehört zu werden braucht, um von Allen verstanden zu sein. Wohl aber fodert die Wichtigkeit des Werks und die ehrfürchtige Liebe, die wir Alle dem Meister zollen, wenigstens auf einige Bemerkungen einzugehn, die daſſelbe hervorgerufen hat. Bedarf auch das Werk und ſein Meiſter nicht unſrer Vertheidigung, ſo geben jene Bemerkungen doch vielleicht zu mancher fruchtbaren Erwägung Anlaß.

Hier haben wir es in erſter Reihe wieder mit Oulibicheff zu thun. Vielleicht mit Unrecht; vielleicht hält Mancher, von der Hoheit Beethoven'ſcher und überhaupt-deutſcher Kunſt durchdrungen, es für höchſt überflüſſig, von den Raiſonnements eines übermüthigen Dilettanten ſo ſorglich Notiz zu nehmen. Allein erſtens iſt dieſer Dilettant ein Mann von Geiſt, der ſelbſt in die Beethovenſche Muſik bisweilen hellen Einblick gehabt. Zweitens hat dieſer Mann durch ſein Werk über Mozart und durch das über Beethoven ſelbſt in Deutſchland Aufmerkſamkeit erregt; die Deutſchen können es einmal, Dank ihrer einſtweiligen politiſchen Verkommenheit, nicht laſſen, vor allem Ausländiſchen Reſpekt zu haben und vor franzöſiſcher oder franzöſirender Suffiſance zu verſtummen, ſelbſt wo ihre Ueberlegenheit dem fremden Raiſonniren und Radotiren gegenüber ſonnenklar iſt. Und wäre ſie es in der Muſik etwa nicht? was hat Frankreich unſern Komponiſten gegenüberzuſtellen?

Drittens iſt Oulibicheff nicht ein Einzelner; er iſt der Ausdruck aller derer — und ſie zählen nach Millionen — die nicht über die Sphäre des Spiels und der ſinnlichen Ergötzung hinaus können oder mögen und ſich wohlgemuth herbeilaſſen, über die Prieſter des Idealen zu Gericht zu ſitzen, recht wie Fröſche, die den Flug des Adlers nach ihrem breitbeinigen Sprung bemeſſen. Dieſe Stellung Oulibicheffs, ſeine Unfähigkeit, ſich auf dem Standpunkte deutſcher Muſik zu erhalten, kennzeichnet ſich ſchon darin, daß er Beethoven den reindeutſchen Muſiker nennt und ſchon damit unter Mozart geſtellt zu haben meint, der ihm als der univerſelle Muſiker erſcheint,

— oder darin, daß er als Gegenſatz zur deutſchen Muſik die italieniſche oder europäiſche aufſtellt.*) Die italieniſche Muſik iſt die von Europa, gewiß! nämlich für alle, die ſich auf dem Lotterbett der Sinnlichkeit von ihren Comptoir- oder Tiſchbeſchwerden ausruhn und der idealen Tonwelt fernbleiben wollen.

Vor Allem kommt Oulibicheff auf jene franzöſiſche Auffaſſung zurück. In Paris — Roma locuta est! — hätten die Quartette und die erſten Symphonien Beethovens kalt gelaſſen**), da hätte die Cmoll-Symphonie 1828 (1829) die Beethovenſche Muſik eingebürgert. Bei der Aufführung der Cmoll-Symphonie, erzählt er, ſei es geſchehn, daß das Finale einem alten Soldaten von der Garde ſeinen Kaiſer offenbart, er habe mitten in der blühendſten Reſtauration im vollen Konzertſaal ausgerufen: Das iſt der Kaiſer! Vive l'Empereur! Und in der That — meint Oulibicheff — ſcheint das Finale mit dem Inhalt der vorigen Sätze nichts gemein zu haben; niemals ſei die Sonne ſo glänzend über Beethovens Tagen aufgeſtiegen, nicht als Sieger ſei er aus ſeinem entſetzlichen Kampfe mit dem Geſchick hervorgegangen, ſondern beſiegt als Menſch und als Künſtler. Oder wolle man, wenn das Finale nicht auf den lebenden Künſtler anwendbar ſei, es als Weiſſagung unermeßlichen Nachruhms betrachten? — dann würde der dunkle Gang (S. 75) der zum Finale führt, zur Darſtellung des vielgequälten Daſeins, und das Hereinbrechen des Finale ſtellte die allegoriſchen Trompeten der Fama dar, die aus den hundert Mündern der Göttin gleichzeitig ertönten — es fehlt nur noch das

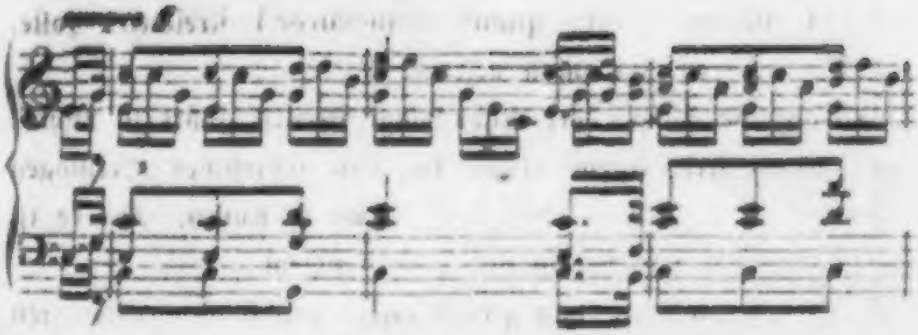
*) Dabei widerfährt ihm aber, daß dieſe italieniſche oder europäiſche Melodie, mit dieſem traurigen und herzlichen (triste et cordial) Accent und dieſem Schmack nach alten Volksweiſen nichts anders iſt, als das Minore des beethovenſchen Thema's ſelber, — und daß er das weiß und ſagt. Er nennt nur italieniſch, was ihm wohl gefällt; zufälliger oder glücklicher Weiſe gefällt ihm die ebethovenſche Melodie, folglich iſt ſie italieniſch. Sie iſt es nicht.

**) „Les dilettanti", ſagt er, „et même les professeurs parisiens". Die Areopagiten von Paris, zu Gericht ſitzend über Beethoven.

offizielle Feuerwerk, um die französische Selbstbeweihräucherung vollständig zu machen — und .... bleiben wir ernsthaft.

Der Grundirrthum ist hier der, daß die Symphonie durchaus an Beethovens Individualität gekettet bleibt. Wohl meinen auch wir, daß sein persönliches Erlebniß die erste Anregung gegeben haben könne, denn unaufhörlich hatte er im Innersten gegen sein Verhängniß zu ringen. Allein ein Geist wie Beethovens erhebt sich, das ist eben Künstlers Art, über die persönliche Beschränktheit zum Ideal; sein Kampf erwächst ihm zum Kampfe des Menschen. Auch darin irrt Oulibicheff: Beethoven ist nicht besiegt worden. Denn seine Taubheit, die Verstoßung aus dem sinnlichen Dasein der Kunst, hat ihn nicht niedergeworfen und entwaffnet; er hat nach seinem energischen Ausdrucke „dem Schicksal in den Rachen gegriffen!“ und weiter geschaffen. Das war der erste Sieg über sein Geschick, und jedes neue Werk war ein neuer. Nähmen wir selbst mit Oulibicheff an, daß so und so viel Einzelheiten in diesen Werken Fehlgriffe seien, die der Taubheit entsprungen, immer bleibt stehn: er hat geschaffen, folglich hat er gesiegt; immer zeigen sich neben den angeblichen Fehlern die mächtigsten und zartesten Züge, folglich hat die Taubheit ihn nicht besiegt.

Die übrigen Bemerkungen dieses wunderlichen Verehrers — denn Oulibicheff ist ein wahrer Kalmück, der seine Götzenbilder anbetet, dann aber, wenn sie ihm nicht den Willen thun, durchprügelt — wollen wir nicht allzu ernst nehmen. Dahin gehört, daß er vom zweiten Satze des Andante (das er sehr lobt), der, wie er sagt, „mit dem größten Effekt“ in Cdur (in As, dann erst in Cdur) auftritt, — es ist dieser Satz,



(Trompeten und Oboen führen oben die Melodie mit ihrer Unterſtimme, Hörner verdoppeln in der tiefern Octave, die Geigen führen die Triolenfigur, die Bratſchen verdoppeln in der tiefern Octave, mit den Bäſſen gehn die Pauken), der bei ſeiner dritten Aufſtellung ſeine Verkündigung noch pomphafter

(Pauken — mit den Bäſſen.)

mit erweitertem Rhythmus und dem Vollſchall des ganzen Orcheſters in die Welt ſendet — daß er von dieſem Satze meint: hier nehme die Melodie den Ton deutſcher Volksthümlichkeit an (ja wohl!) der an die alten Lieder des Landes erinnere, z. B. — — den Großvater*)!

Iſt dies grotesk, ſo muß, vieles Andre bei Seite gelaſſen, wenigſtens noch eine Bemerkung erwähnt werden, weil er ſich dabei auf einen Muſiker, auf Berlioz beruft, der dieſelbe Anſicht habe durchblicken laſſen. Er hält mit Einem Worte, das Finale für zu lang, Beethoven habe aus dem Vollen angefangen, folglich nicht ſteigern können, daher müſſe die Theilnahme des Hörers ſinken. Er iſt ſogar nicht übel der Meinung, daß man „zum Vortheil des

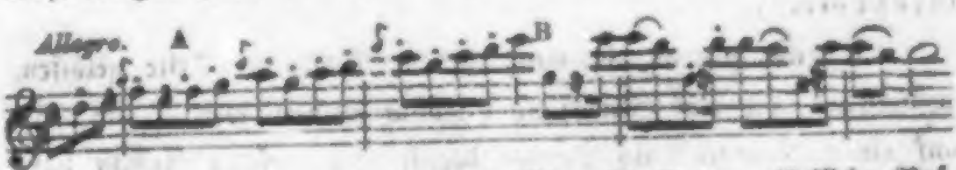
*) . . . . qui rappelle les vieux chansons du pays, le *Grossvater* par exemple.

Werks den Anhang (cette queue démesurée) streichen" solle. Das hat er bei den Italienern gelernt.

Müßig über Länge oder Nicht-Länge streiten, [illegible] zu nichts; es steht Jedem frei, irgend etwas für sein subjektives Vermögen und Interesse zu lang oder nicht lang genug zu finden. Anders ist es, wenn man auf das Wesen der Sache eingeht.

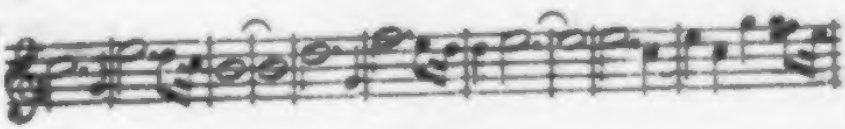
Da findet sich denn, daß gerade dieses Finale in der festesten und wohlgemessensten Weise vollkommen normal gestaltet ist; selbst die Wiederkehr der Einleitung (oder Ueberleitung aus dem vorigen Satze) ist nicht ohne Vorläufer; schon die Zauberflöten-Ouvertüre, dann die pathetische Sonate kommen auf ihre Einleitungen zurück. Alle Theile sind vollkommen ebenmäßig gebildet und gegen einander abgewogen, nur treten sie, dem Inhalte gemäß, in größern Verhältnissen auf.

Der erste Satz der Hauptpartie geht von Seite 120 bis Seite 124 Takt 5 der Breitkopf-Härtelschen Partitur. Er ist der jubelvolle und dabei erhabene Ausbruch oder vielmehr Durchbruch des Triumphs durch die Nacht des Ringens und Zweifelns und fast der Verzweiflung oder Aussichtlosigkeit. Drei Sätze haben den vorhergehenden Zustand dargestellt, von Seite 1—120, die Wiederholungen ungerechnet; da muß der erste Gedanke des Finale seine wohlerwogne Fälle haben; dreimal setzt er an (A)



zum Jubel des Siegs und dreimal (B) erschallt der glückliche Ruf.

Hier ist Jubel, Aufregung, Stoff zu einem feurigen, kurzgefaßten Triumphmarsche; Abschluß und Krönung eines solchen Werks fodern mehr. Es muß festgesetzt, bestätigt und aller Welt verkündet werden der Sieg. Daher ist ein zweiter Satz der Hauptpartie



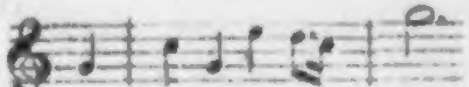
(dürre Skizze, die Ruhetöne stehen schwungvoller Baßbewegung gegenüber) nothwendig, wie wir schon in ganz kleinen Werken gefunden haben. Dieser zweite Satz hat zwei Seiten in der Partitur, oder achtzehn Takte.

Schon die allgemeine Form fodert einen Seitensatz; hier war er nothwendig für den Ausdruck der reinen, kindlich-unverholnen, herzlichen Freude; ohne ihn wäre das Finale bloße Fanfare, wo nicht Fanfaronade. Dann fodert die Form Ausgang und Schlußsatz. Der hohe Standpunkt des Werks findet so wenig bei dem Vergnügen am Sieg als bei der jubelvollen Verkündigung sein Genügen; die Freude muß zum erhabnen Aufschwung und mit Rührung muß auf die drohvolle Vergangenheit zurückgeblickt werden, das erst ist ein volles Lebensbild und ein ehrwürdiges. Diese ganze Ausführung vom Eintritte des Seitensatzes bis zum Schlusse des ersten Theils geht in der Partitur von Seite 128 bis 134, das Verhältniß von 7 zu 7 gegen den Hauptsatz.

Fassen wir uns kürzer. Der zweite Theil geht bis 147, hat also 13 Seiten gegen 14 des ersten, der $\frac{2}{4}$ Satz, die Erinnerung an die Ueberführung (S. 75) hat 4 bis 5 Seiten. Der dritte Theil geht von Seite 151 bis 168, stellt also 17 Seiten gegen 14 des ersten und 13 oder 17 bis 18 des zweiten Theils. Der Anhang*) geht von Seite 169 bis 182, hat also 13 Seiten, weniger, wie jeder der drei Theile. Das ganze Finale hat 62 Seiten gegen 120 Seiten der vorigen Theile, deren Resultat es ist.

Diese Betrachtungsweise ist eine unkünstlerische, todte. Kein Künstler zählt Seiten oder Takte ab, der Inhalt bestimmt das

*) Oulibicheff irrt, wenn er das Thema des Anhangs



ein neues nennt; es ist die energische Zusammenfassung des Hauptsatzes. Er irrt auch sehr komisch, wenn er den Triller der Oktavflöte, der sich so lustrunken und muthig über den Gesang der andern Instrumente hinwirbelt, für einen Oboetriller anhört. Eine pirouettirende Nonne im Triumphzuge!

Mach. Aber auf den abstrakten Vorwurf der Länge war jene Betrachtung die erste Antwort; die zweite würde Eingehn auf den Inhalt in allen seinen Theilen und Erwägung ihrer Nothwendigkeit sein. Hierauf nach allem zuvor Bemerkten noch näher einzugehn, scheint uns nicht nothwendig; und so nehmen wir von Herrn Dullichell für immer Abschied. Es ist genug gethan (hoffen wir) diesen ganzen dilettantischen Standpunkt, von dem aus der Erste Beste, der ein wenig Klavier gespielt (und wer hätte es nicht?) in unsre Kunst hineinspricht, zu kennzeichnen.

Noch eine wunderliche Diatribe hat sich an den dritten Satz der Cmoll-Symphonie gehängt, die wir nicht übergehn dürfen, weil sie von Sachkundigen, von Musikern geführt worden und einen Grundsatz der Kunst zur Sprache bringt.

Im Winter 18$\frac{12}{13}$ lernten die Franzosen durch den Deutschen Habeneck die Cmoll-Symphonie kennen. Im Februar erklärte Fétis (damals noch in Paris, jetzt der verdiente und gelehrte Direktor des Brüsseler Konservatoriums) im Temps: es seien im dritten Satze zwei Takte zu viel und störten den im Stück ausgesprochenen Rhythmus. Recht französisch entblödete er sich nicht, einem Beethoven gegenüber zuzusetzen: wenn Beethoven den zu Anfang des Satzes so gut festgestellten Rhythmus absichtlich, um originell zu sein, gebrochen habe, so sei diese Originalitätsucht kindisch, und die überschüssigen zwei Takte seien von schlechtem Geschmack*).

Lassen wir bei Seite, daß bei Beethoven an Originalitätsucht gedacht wird, die naturgemäß nur die Nicht-Originalen plagt, — daß ihm möglicherweise die Absicht zugetraut wird, durch eine solche Kleinigkeit, wie eine rhythmische Verlängerung an sich ist, sich originell zu zeigen, — daß endlich, wenn auch nur bedingt, das Wort

*) .... que si *B.* avait rompu à dessein et par originalité méditée le rhythme periodique si bien établi au commencement du morceau, cette originalité forcée etait puerile et que ces deux mésures surabondantes étaient de mauvais gout.

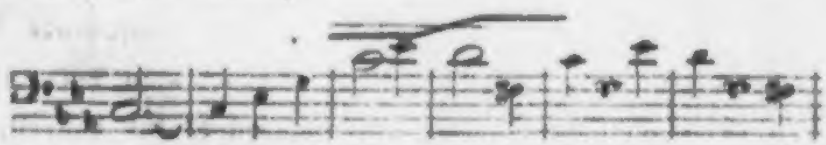
„kindiſch" mit ihm in Beziehung gebracht wird. Der ſchlechte Geſchmack, dieſe alleräußerlichſte und ſubjektivſte Kategorie, die wir in Deutſchland ein halb Jahrhundert weit hinter uns haben, bezeichnet den Standpunkt der franzöſiſchen Kritik, ganz abgeſehn vom Gegenſtande derſelben. Eher mag dem Beethoven ein Fehlgriff, als Originalitätſucht und Geſchmackstendenz beigemeſſen werden.

Damit war die Sache nicht abgethan. Sechszehn Jahre ſpäter, Pfingſten 1846, auf dem niederrheiniſchen Muſikfeſt zu Aachen, erklärte Mendelsſohn: im dritten Satze der Cmoll ſeien zwei Takte in der Partitur zu beſeitigen.

Bald darauf, in No. 27 der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung vom Jahre 1846, gaben die Verleger der Cmoll-Symphonie in Bezug auf dieſelbe nachfolgende Berichtigung.

„Die Vergleichung der Originalhandſchrift der Partitur von Beethoven's Symphonie in Cmoll hatte ein Bedenken gegen eine Stelle des dritten Stückes, nämlich gegen den zweiten und dritten Takt der 108. Seite der gedruckten Partitur, angeregt. Dadurch fanden wir uns veranlaßt, Beethovens Briefe an uns durchzuſehn, und es fand ſich unter dieſen ein Brief vom 21. Auguſt 1810, welcher vollſtändigen Aufſchluß über dieſen Gegenſtand giebt. Wir laſſen ihn deßhalb, ſo weit er hieher gehört, im Facſimile folgen."

„„— folgenden Fehler habe ich noch in der Sinfonie aus Cmoll gefunden namlich im 3ten Stück im ¾tel Takt wo nach dem dur ♮ ♭ ♮ wieder das moll eintritt ſteht ſo: ich nehme gleich die Baßſtimme nemlich



die zwei Takte, worüber das — iſt, ſind zu viel und müſſen ausgeſtrichen werden, verſteht ſich auch in allen übrigen Stimmen, die pauſiren —""

„Die Sache ſelbſt bedarf keiner Erläuterung. Der Stichfehler

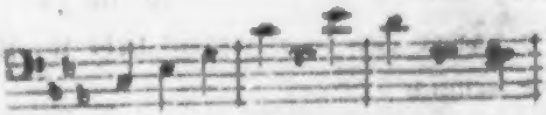
aber ist, der Originalhandschrift nach, jedenfalls dadurch entstanden, daß Beethoven die Absicht gehabt hat, wie in mehreren andern Symphonien das Moll dreimal und das Dur zweimal zu wiederholen. Es sind daher in der Handschrift die in dem Briefe ausgestrichenen beiden Takte mit 1 und die beiden folgenden mit 2 bezeichnet. Dies, so wie die mit Rothstift darüber geschriebene Bemerkung: „*Si replica con Trio allora 2*" ist beim Stich übersehen worden.

(u. s. w.)

Leipzig, den 1. Juli 1846.

Breitkopf und Härtel."

Mendelssohns Forderung fand bei der Mehrzahl der auf jenem Musikfest Mitwirkenden entschiednen Widerspruch; ob sie demungeachtet für das Fest erfüllt worden, ist uns unbekannt und gleichgültig. Die Streichung ist ebenfalls unterblieben; die uns vorliegende Partitur wenigstens (Härtelscher Verlag, zwischen 1820 und 1840 angekauft) hat die beiden Takte beibehalten, auch haben wir die Symphonie nie anders gehört. Wollte man übrigens auf Beethovens erste Absicht zurückkommen, so mußten nach der Härtelschen Mittheilung nicht die beiden Takte gestrichen, sondern es mußte von Takt 3 Seite 108 der Partitur auf Takt 4 Seite 85 zurückgegangen, Hauptsatz und Trio (man gestatte den formalen Namen) wiederholt und dann von Takt 1 Seite 108 auf Takt 4 und 5



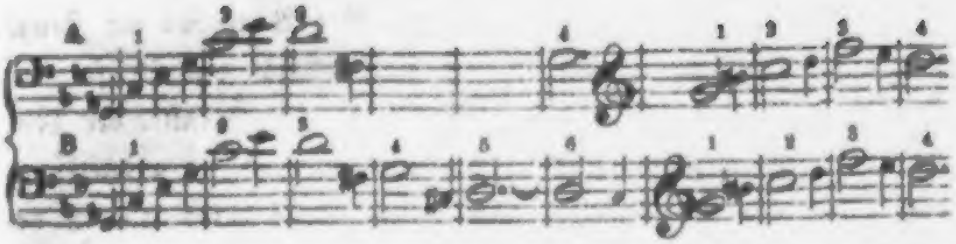
übergegangen werden. Dann würde der ohnehin umfassende Satz (von S. 85 bis 119) um 23 Seiten länger, man hörte jeden Theil des Trio viermal und den Satz um den es sich handelt, die Erweiterungen natürlich mitgerechnet, vierzehnmal; nur neunmal wär' er bedeutungsvoll und nothwendig — wie sich gründlich beweisen ließe, wenn der Raum es gestattete, so tief in die Werke einzugehn — jede andre Wiederholung war Last.

Schindler, in perſönlichen Fragen über Beethoven ein Zeuge von Gewicht, erkennt natürlich die Authentizität des Briefs, die durch Inhalt, Handſchrift und den weltbekannten Karakter der Mittheilenden unantaſtbar feſtſteht. Er macht aber darauf aufmerkſam, daß Beethoven ſich offenbar nach jenem Brief eines Andern beſonnen haben müſſe. Denn nach Herausgabe der Partitur ſei die Symphonie mehrmals, wie ſie herausgegeben, in Beethovens Gegenwart aufgeführt worden, ohne daß derſelbe, der bekanntlich ſtets Alles haarſcharf und genau nach ſeinen Angaben habe ausgeführt wiſſen wollen, jemals gegen jene zwei Takte ein Wort geſagt. Im Jahr 1819 ſei ferner Beethoven die Partitur mit Gebauer und Piringer, den Gründern der *Concerts spirituels* in Wien, die die Symphonie hätten geben wollen, — deßgleichen im Jahr 1823 mit ihm (Schindler) zum Zweck einer Aufführung im joſephſtädtiſchen Theater genau durchgegangen — und nie habe er über jene zwei Takte eine Bemerkung gemacht.

Dieſe Thatſachen ſind noch gewichtiger, wenn man feſthält, daß es ſich hier nicht einmal um zwei Takte handelt, — die möglicher, wenn auch nicht glaublicher Weiſe der Aufmerkſamkeit entſchlüpfen konnten, — ſondern um die Wiederholung eines ganzen Hauptſatzes mit Trio.

Dies iſt der Thatbeſtand zu der wunderlichen Diatribe, mit der wir zu thun haben, wunderlich ſchon deßwegen, weil Niemand den Streitpunkt eigentlich feſtſtellt.

Fetis hat vorausſetzlich, als er im Jahr 1830 ſchrieb, von dem Beethovenſchen Brief und allem durch die Herren Härtel aus der Original-Partitur Mitgetheilten keine Notiz gehabt. Man muß annehmen, daß ihm die erſte Wiederholung des Satzes Seite 85, 86 der Partitur aufgefallen iſt; der Satz tritt (mit ſeinem Nachſatze) zuerſt ſo, wie hier bei A,



mit 4 und 4 Takten auf, dann in der Wiederholung bei B mit Erweiterung des Vordersatzes (oder ersten Abschnitts) auf 6 Takte, so daß das Verhältniß beider Abschnitte

bei A = 4 : 4
bei B = 6 : 4

ist.

Mendelssohn, 1846 in Leipzig ansäßig und mit dem Härtelschen Hause befreundet, kann von dem Beethovenschen Brief und der Originalpartitur Kunde gehabt haben. Hat er sich nicht hierauf, sondern auf seine rhythmische Erkenntniß gestützt, so wird auch auf ihn das über diese rhythmischen Verhältnisse zu Sagende Anwendung finden.

Schindler endlich läßt sich, nachdem er die obenerwähnten Thatsachen mitgetheilt, ebenfalls auf die rhythmische Frage ein und nimmt an, daß ein rhythmisches Verhältniß von 10 zu 10 Takten zum Grunde liege. Dies können wir unsrerseits nirgends ausfindig machen. Zuerst zeigt sich — man sehe das vorstehende Beispiel an — der Satz mit seiner Wiederholung im Verhältnisse von 8 : 10, oder vielmehr von 4 + 4 : 6 + 4 Takten. Dann, an der im Briefe bezielten Stelle im Verhältnisse von 11 : 10 oder vielmehr von 7 + 4 : 6 + 4 Takten, auch sonst finden wir nirgends das Verhältniß von 10 : 10 in dieser Komposition angewendet, müssen also annehmen, daß der verdiente Mann das Richtige gefühlt, im Erweis aber leichter zu Werke gegangen ist.

Gehn wir endlich auf das im ganzen Streit Bedeutsame ein, auf die rhythmische Frage, so scheint uns wieder wunderlich, daß man allerseits bei den „zwei Takten zu viel" stehn geblieben ist. Will man einmal messen und zählen, so ergeben sich ja offenbar

noch ganz andere Inkongruenzen des ersten Abschnittes gegen den zweiten; er tritt in den Verhältnissen von 4:4, 6:4, 9:4 und 7:4 auf.

„Folglich hat Fetis Recht! folglich ist die Stelle, die er tadelt, — oder vielmehr sind drei Sätze, deren ersten allein er hervorgehoben, falsch!"

Nicht im Mindesten. Es ist nur die Thatsache festgestellt,

daß zu drei verschiedenen Malen das Gleichgewicht oder Gleichmaaß des Rhythmus in diesem Satz aufgegeben ist,

mehr nicht. Aber dergleichen ist ja nicht blos bei Beethoven in mehr als einem Werke, es ist bei Gluck, bei Bach, bei Händel, bei jedem nicht nach eingeschulten und aufgezwängten äußerlichen Normen, sondern nach dem Leben komponirenden Künstler, wer weiß wie oft, zu finden. Man hat nur nicht daran gedacht und den Beethovenschen Satz vielleicht lebhafter empfunden.

Wollen wir den Fall, der so achtungswürdigen Musikern auffallend geworden ist, richtig beurtheilen, so müssen wir auf den Grund der Sache zurückgehn.

Der Rhythmus, wie alle andern im Kunstwerke zusammentreffenden Elemente, ist an seinem Theil auch nichts Anderes als Aeußerung — folglich Ausdruck dessen, was den Geist des Künstlers eben erregt. Ist dieser Geist, ist das Gemüth des Künstlers in ruhigem Gleichgewichte seiner Kräfte und der Einwirkungen auf dieselben, so muß auch seine Aeußerungsweise eine gleichgewichtige sein. Dies ist der verständig, leiblich, sittlich normale, es ist der naturgemäße Grundzustand. Er findet seinen ganz gleichartigen Ausdruck im Gleichmaaß des Rhythmus.

Es ist also ganz richtig, dieses Gleichmaaß als Norm, als Grundgesetz oder erstes Gesetz für den Rhythmus anzusehn. So weit haben Fetis und Mendelssohn Recht.

Wie aber, wenn dieses Gleichmaaß im Gemüth des Künstlers erschüttert, durch Pathos, durch Leidenschaft aufgehoben ist? —

Dann kann ja das aus seinem Gleichmaaß gebrachte Gemüth unmöglich Gleichmaaß zeigen, unmöglich also sich im Gleichmaaß des Rhythmus bewegen! Vielmehr werden die innern, weniger oder gar nicht abgemessenen Bewegungen sich auch im Rhythmus ausprägen; wie die Leidenschaft rücksichtslos bei diesem Gegenstande verweilt, über jenen andern dahinstürmt: so wird sich mit innerer Nothwendigkeit dieser rhythmische Abschnitt ausdehnen oder verkürzen, jener nicht. Wer sich hier zum Gleichmaaß zwänge, würde der Natur Gewalt anthun, er würde Wahrheit und künstlerische Macht der dürftigen Konvenienz zum Opfer bringen.

Das war nicht Beethoven's Sache, — und gerade das ist es, was hier von ihm verlangt wird; er sollte die Tiefe und Macht und Wahrhaftigkeit seines Schauens zum Opfer bringen, um ja stets in konventioneller Zügelung einherzugehn, gleichmüthig und kühlbemessen im zugeknöpften Frack, wie vielleicht einem Lehrer ziemt und einem Manne der Gesellschaft. In ihm aber arbeitete jener dunkle, zweifelvolle Gedanke, der erst hoch emporstrebt, dann zagend — wie es menschlich ist in schwierigen Lagen — wieder zurücktritt, der wiederkehrt — um noch einmal und mit doppelter Scheu zurückzuweichen, der zum drittenmal (in B moll) sich erhebt und mit grübleriſcher Unabläſſigkeit sich noch höher emporringt — und noch einmal zurückweicht. Denn die siegerische Entscheidung konnte erst später erfolgen; das Finale brachte sie.

Daher sind dort die rhythmischen Dehnungen, — man sieht ja, daß den Abschnitten von sechs, neun und sieben Takten ein Abschnitt von vier Takten zum Grunde liegt, dem sich Wiederholungen anfügen — entstanden, und daher ist im Finale die klarste Festigkeit und Gleichmäßigkeit des rhythmischen Baues. Der Sieg hat das Gemüth in Gleichgewicht aller seiner Momente gesetzt.

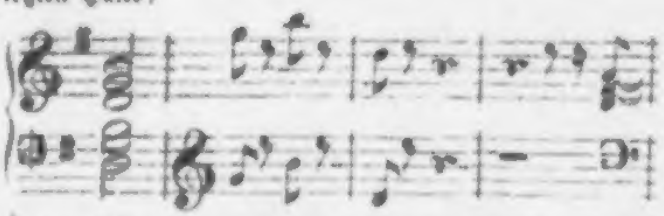
Aber Beethoven's eignes Zugeständniß? —

Es beweiset nur, daß Beethoven in jenem Augenblicke gar nicht bei der Sache war. Ihn trieb künstlerischer Drang und Bedürfniß von einem Werke zum andern. Während er in irgend

einem andern Werke lebte, ward er äußerlich veranlaßt, einen Blick in die Cmoll-Partitur zu werfen, fand da den Abschnitt von sechs Takten und hielt ihn, — des Sinnes nicht mehr erinnerlich, der die Dehnung bedingt hatte, — für ein Versehn. Da wurde jener Brief an den Verleger erlassen — und offenbar von Beethoven gleich wieder vergessen, sonst wär' er auf der Aenderung bestanden.*) Das geschah aber nicht; vielmehr blieb, wie Schindler bezeugt, Beethoven allezeit der ursprünglichen Fassung treu.

*) Er war in solchen Dingen sehr scharf, wie sich auch ziemte. Ries erzählt einen Vorfall, der sich an die drei Sonaten Op. 31 knüpft, die er dem Buchhändler H. G. Nägeli (dem verstorbenen) in Zürich in Verlag gegeben hatte, einem wackern und sachkundigen Manne, der sich durch Lieder — sie leben zum Theil noch jetzt im Munde des Volks — seine Chorgesanglehre nach pestalozzischen Grundsätzen, seine Vorlesungen über Musik u. s. w. verdient gemacht, der sich aber (wie die Vorlesungen zeigen) auf dem Beethoven entgegengesetzten Standpunkte gehalten.

„Als die Korrektur ankam (erzählt Ries) fand ich Beethoven beim Schreiben. Spielen Sie die Sonaten einmal durch, sagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte sitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegro's, in der Sonate in G dur, hatte aber Nägeli vier Takte hineinkomponirt, nämlich nach dem vierten Takte des letzten Halts:



Als ich diese spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbeigerannt und stieß mich halb vom Klavier, schreiend: Wo steht das zum Teufel? — Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen und zusetzen sollte: Edition très-correcte. — Diese Bezeichnung findet sich noch heute auf dem Titelblatte. Es sind jedoch diese vier Takte in einigen andern nachgestochenen Ausgaben noch immer zu finden.

Hierher gehören nachstehende Billete Beethovens an mich:

Sein Sie so gut und ziehen Sie die Fehler aus und schicken das Verzeichniß davon gleich an Simrock, mit dem Zusatze, daß er nur machen soll, daß sie bald erscheine, — ich werde übermorgen ihm die Sonate und das Konzert schicken.

Beethoven.

Ich muß Sie noch einmal bitten um das widerwärtige Geschäft, die Feh

Wir wollen übrigens von diesem Werke nicht scheiden, ohne Franz Liszt's zu gedenken, der davon eine bewundernswürdige zweihändige Klavierbearbeitung gegeben, wie sie nur der größte Klavierspieler hat geben können.

---

ter der Fürstlichen Sonaten in's Reine zu schreiben und dem Simrock zu schicken; das Verzeichniß der Fehler, welches Sie gemacht, finden Sie bei mir auf der Wieden.

Lieber Ries!

Es sind sowohl die Zeichen schlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten versetzt. — also mit Achtsamkeit! — sonst ist die Arbeit wieder umsonst. Ch'a detto l'amato bene?"

So weit Ries. — Und was hatte Nägeli zu der unglücklichen Verbesserung bewogen? Dieselbe Meinung von der Unerlaßlichkeit des rhythmischen Gleichmaßes, die sich gegen die C moll-Symphonie aufgelehnt hat.

Freudenfeste.

Als sollte der Kampf der Cmoll-Symphonie vergolten werden, brachte das folgende Jahr, 1808, drei der heitersten Schöpfungen, die Beethoven je vergönnt worden. Die erste ist das

Concerto pour Piano avec accompagnement de l'orchestre.

Op. 58,

das vierte Klavierkonzert, 1808 komponirt.

Beethoven wollte oder konnte es wegen seiner Gehörkrankheit nicht selbst vortragen, sondern wandte sich an seinen Schüler Ries. „Eines Tages (erzählt dieser) brachte mir Beethoven sein viertes Konzert und sagte: nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärntherthor-Theater spielen. Es blieben nur fünf Tage Zeit. Zum Unglücke bemerkte ich Beethoven: die Zeit sei zu kurz, um es schön spielen zu lernen. Beethoven wurde aufgebracht und ging zum jungen Stein, den er sonst wenig leiden konnte. Stein war klug genug, den Vorschlag anzunehmen. Da er aber auch nicht mit dem Konzerte fertig werden konnte, mußte Beethoven nachgeben und er (Stein) spielte das Cmoll-Konzert. Später sagte mir Beethoven: ich glaubte, Sie wollten das Gdur-Konzert nicht gern spielen. Beethoven spielte seine eignen Sachen sehr ungern."

Und doch hätte das Gdur-Konzert vor allen andern verdient, von ihm der Welt vorgeführt zu werden. Es ist eines der schönsten und dankbarsten Konzerte, aber es ist zugleich eine Dichtung, die in der Reihe der Konzerte nicht ihres Gleichen hat; es ist ein Konzert, von einem Tondichter geschrieben, und nur ein Tondichter ist würdig es vorzutragen.

Schon der erste Satz ist nichts als zartes Sinnen einer stillen, kindlich seeligen aber des feurigsten Aufschwungs fähigen Seele. Was für süße Gedanken sich eben ihr regen und die vertrauten Saiten des Flügels streifen und das erst schüchterne Orchester wecken, bis es erbraust in seiner Macht: wer vermag alle Tonräthsel, die vor dem Geiste des Dichters ihr anmuthig Spiel, ihm selber unauslegbar, üben, — wer vermag sie alle zu deuten? Und wer möchte, könnt' er auch, dieses reizvolle Schweben zwischen Traum und Wachen stören, das so oft schönstes Vorrecht des Tonlebens ist?

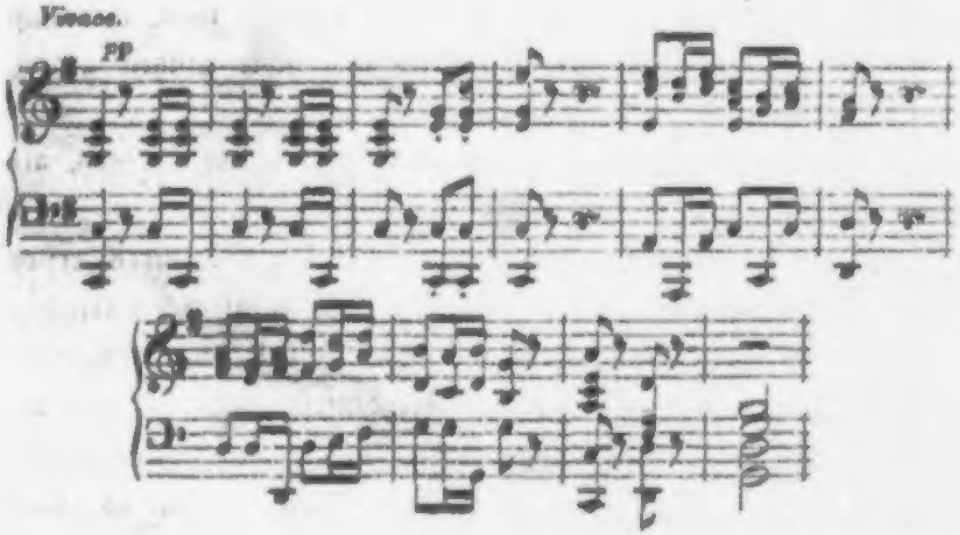
Bestimmter tritt im zweiten Satze (Andante con moto) der Geist des Dichters vor unser Bewußtsein. Hier sind wir sogleich inmitten einer dramatischen Scene. Ehern, mit schütterndem Schritt, unerbittlich tritt der Chor der Saiten im festgeschlossenen Einklang (Oktaven) daher. Es ist nicht zur Eroberung — dazu fehlt Aufschwung und Steigerung — es gilt Abwehr und unbeugsamen Widerstand. Gegen wen?

Schüchtern, schwach, sanftflehend erhebt das Piano seine Stimme zu dem übertrotzigen Gegner, der mit hartem Einherschritt den süßen Traum des ersten Satzes gestört, alle Blumen, die dort die Seele entzückt, niedergetreten zu haben scheint. Darf diese Stimme, gebrechlich wie sie organisirt scheint, vor der Uebermacht des orchestralen Chors bestehn? — In vollkommner, plastischer Ausprägung führen die beiden Gegeneinanderstehenden ihren Dialog; dem strengen Versagen des Orchesters gegenüber wird der Gesang des Piano nur flehender und inniger, geflügelte Worte drängen einander von hüben und drüben, und vor der Sanftmuth schmilzt der harte Sinn des Orchesters, der Anfangs so unbeugsam schien, wie — einst in Gluck's Orpheus das No! der Eumeniden vor dem Dringen des Gesangs und der Liebe dahinschmolz.

Kaum können zwei Gedichte der Grundlage nach nähere Verwandtschaft mit einander haben, als jener Gluck'sche Chor und das

Beethovenſche Andante. Der Gegenſatz einer einzelnen Perſon, die keine Waffe, keine Kraft hat, als die Tiefe ihres Gefühls und die Unwiderſtehlichkeit ihrer Bitte, gegenüber der geſammelten Kraft eines weigernden, jeden Schritt vorwärts verſagenden, zurückſcheltenden Chors: das iſt der Inhalt des einen wie des andern Tongedichts. Allein, dringt man tiefer ein, ſo zeigt ſich die Verſchiedenheit beider. Bei Gluck iſt der Eumenidenchor düſterer, gleichſam von Trauer erfüllt über ſich ſelbſt und ſeine herbe Pflicht; bei Beethoven tritt der Chor energiſcher, nordländiſch härter auf und doch menſchennäher, eben weil er nicht die Marmorkälte und plaſtiſche Ruhe der helleniſchen und gluck'ſchen Geſtalt hat, ſondern Partei nimmt mit Fleiſch und Blut. Orpheus, als Sänger und Liebender, konnte ſich kaum einer gewiſſen Weichlichkeit und Süßigkeit entziehn, während das Klavier ſchon ſeiner Organiſation nach einen gewiſſen Idealismus an ſich hat und bei Beethoven in idealer Reinheit edelſtem, innigſtem Flehen ſich zum Ausdruck bietet. Was iſt das einzelne Weſen gegen die übermächtige Maſſe? das Klavier gegen das Orcheſter? — wenn ihm nicht der beſeelende Gedanke Kraft und Recht des Daſeins und zuletzt die Herrſchaft giebt?

Das nun iſt erlangt. In dithyrambiſchem Rhythmus tanzt das Finale daher, —



in fieberischer Lust, die sich kaum zu bändigen weiß, und doch nicht einen Augenblick lang ihre anmuthvolle Gränze, die jede Wildheit ausschließt, überschreitend. Es ist die reinste Lust, in der das Dasein und der Sieg des Klaviers inmitten des Orchesters gefeiert wird.

Selbstbewußter und in erhöhtem Gefühl seiner Macht stellt sich das Piano in einem spätern Werke dar, in dem

5me Concert pour Piano, Op. 73,

das im Jahr 1811 oder 1812 hervortrat und das sich hier füglich dem G dur-Konzert zugesellen läßt.

Zu drei Schlägen des Orchesters auf Es, As, B tritt im ersten Satze zu Anfang das Piano mit weit ergoßenen Kadenzen (das Wort uneigentlich genommen) präludirend auf, kündigt sich gleich als Herrn und Meister an, dem das Orchester mit all seinen überlegenen Kräften, wie eine Genienschaar dem Sterblichen, der das bindende Wort weiß, dienen muß. Das ganze Tongebiet des Instruments wird voller Feuer und Spiellust in Besitz genommen. Dann erst entfaltet sich der eigentliche Satz in bekannter Form breit und prächtig; der Geist des Instruments wiegt sich wohlig, träumerisch auf den Tonwellen, er fühlt sich den Ersten unter Gleichen (primus inter pares war der stolze Lehnsherr in der glänzenden Schaar der Vasallen) und ergeht sich freien Flugs, kühn, mannhaft gegen den Jüngling Mozart, und stets innerlicher Einheit getreu, in sich gefestet.

Folgt der zweite Satz, Adagio in H dur, — auf Es, das, als Dis genommen, die Brücke baut. Der Tuttisatz verbreitet nach dem stürmischen Erguß des nach allen Seiten überbrausenden ersten Satzes süße, wohlthuende Ruhe; das Piano spielt sich zartsinnig, phantasiefrei und lieblich hinein; der Satz ist von kluger Kürze.

Das Finale schließt dann das Freudenfest mit einem noch erregtern Freudentaumel. In übermüthiger Laune, in virtuosisch keckem, ganz eigenwilligem Schalten über den Rhythmus, zeichnet es gleich im Eintritt mit dem ersten Thema

ſeinen Karakter und weiß ihn ungeſchwächt durchzuführen. Es iſt wohl das glänzendſte Konzert. —

Im vierten und fünften Konzert iſt die geheime Aufgabe des Komponiſten — nächſt der Hauptaufgabe, die im Inhalte lag — geweſen, die Schwierigkeit der Konzertform durch die Bedeutſamkeit des Gehalts in der Form ſelber zu überwinden. Dieſe Schwierigkeit, die jeder Konzertſpieler und Konzertſetzer empfindet, liegt darin, daß die Aufgabe, ein einzeln Inſtrument und ſeine Leiſtung als Hauptſache, und das ganze unverhältnißmäßig reichere und bedeutſamere Orcheſter als dienende Nebenſache hinzuſtellen, im Grund eine künſtleriſche Unwahrheit enthält. Dem Künſtler iſt, ſobald er nicht willkührliche Zwecke (z. B. Virtuoſität zu zeigen, oder gerade dieſes Inſtrument, weil er eben will, den andern vorzuziehn) verfolgt, ein Inſtrument ſo lieb und nah' als das andre, jedes iſt nur eine Perſon im großen Ganzen, die das Ihrige zu thun hat, nichts Anderes und nicht mehr. Nun will aber der Konzertiſt ſich bei ſeinem vornehmſten Auftreten in jeder Weiſe bewähren, im Vortrag des Allegro und des Adagio. Daher nehmen die Konzerte ſtehend die Form von drei Sätzen an: Allegro, Adagio, Allegro, — wenn ſie nicht obenein noch einen vierten Satz, das Scherzo, einſchalten, wie in neuerer Zeit Litolff gethan.

Die Bedenklichkeit liegt darin, daß jene künſtleriſche Unwahrheit, die der Konzertidee inwohnt, ſich breit durch drei Sätze fortſetzt — und daß alle Konzerte im Ganzen genommen daſſelbe thun.

Beethoven hat, mit vorausgefaßter Abſicht oder nicht, in ſeinem Gdur-Konzert die drei unvermeidlichen Sätze in ein Gedicht verwandelt.

Neuere (Weber, Mendelsſohn) haben die drei Sätze aneinan

der gehängt, was, abgesehn von gewissen Bedenklichkeiten, am Wesen der Sache nichts ändert.

Der glücklichste Wurf war Beethoven vergönnt in seiner **Fantasie für Piano** mit Orchester und Chor, Op. 80, die zum ersten Mal am 22. Dezember 1808 in Wien zur Aufführung kam. Beethoven selbst hatte die Hauptpartie übernommen.

Im Finale gerieth bei dieser Aufführung das Orchester ein wenig in's Schwanken. Vielleicht — wahrscheinlich hätt' es sich wieder hergestellt. Das empfindliche Kunstgefühl des Komponisten konnte die Unvollkommenheit nicht ertragen. Vor dem versammelten Publikum rief er „Halt!" — und fing den Satz noch einmal an.

Die Idee des Werks ist eben so einfach, als künstlerisch wahr und ergiebig, sie ist gleichsam eine Enthüllung jener, Vielen so unbegreiflichen Persönlichkeit: Komponist. Der Tondichter ist einsam am Flügel seinen unbestimmten Träumen überlassen. Da fliegt seinem innern Vernehmen, flüchtiger Erinnerung gleich, ein Anklang fremder Stimme vorüber, — es ist eine Stimme aus dem Paradies des Komponisten, aus dem Orchester, andere Stimmen werden wach, in festlichem Aufzuge nahen sie alle, das Piano tritt ihrem Anklang, ihrem Marsche fragend, hineingeworfen, selbstständig entgegen. Da wird denn jenes, Jedem, der es nur einmal vernommen, unvergeßliche Thema

„Freundlich-hold"

angestimmt; jedes Instrument, die unschuldige Flöte, das Fagott, das so possierlich vergnügt sein kann, wie der Schmiedegott Vulkan im braunen Bourgeois-Rocke, alle machen sich herzu und haben ihre Freude daran, — die Hörner locken ein Paar Sänger und noch ein Paar herbei und der volle Chor der Singstimmen und Instrumente singt das

Freundlich-hold!

so kindlich froh, so glücklich! und das Piano wirft, wie ein Springbrunnen, die Garben seiner sonnbeglänzten Töne so heiter und muthwillig hinein, — man möchte jene Anfangsworte des Gedichts überall

hineinrufen. So, erzählt hier Beethoven, entsteht mir oft ein Tongedicht; es kommt mir, ich hab' es nicht vorhergewußt. — Daß es auch anders kommen kann, hat er anderswo erzählt.

Man kennt Beethoven nur einseitig, wenn man blos seine ernsten und großen Gedanken gefaßt hat. Wir müssen ihn auch in seiner unschuldvollen, harmlosen Kindlichkeit erfaßt haben, wenn wir den ganzen Reichthum dieses vielbegabten Geistes begreifen wollen, der gerade in dieser volksmäßigen Kindsnatur allerdings ein Sohn seines Volks ist und ein Zeuge, daß dieses deutsche Volk seiner Unschuld und Kindlichkeit und Naturwüchsigkeit noch nicht verlustig gegangen.

Das war es auch, was sich in Beethovens Naturliebe aussprach; mitten in den großen, transzendenten Gedanken, die seines Lebens Kern bilden, weiß er diese Naturliebe und Naturnähe zu bewahren.

Er konnte nicht vorübergehn, ohne seiner ältesten Freundin, der Natur, ein Denkmal zu weihen. War er doch alljährlich aus der stäubenden, tosenden, anfremdenden Stadt zu ihr hinausgeflüchtet!

Dies Denkmal heißt

Sixième Sinfonie, pastorale,

und ist als Op. 68 herausgegeben.

Die Symphonie ist von Beethoven am 22. Dezember 1808, in demselben Konzerte mit der Fantasie mit Chören, zum erstenmal unter seiner Direktion aufgeführt worden. Sie wurde damals als fünfte und die Cmoll-Symphonie als sechste bezeichnet. Erst seit 1810 zählt sie als sechste, ist auch auf dem Titel der Breitkopf und Härtel'schen Original-Partiturausgabe als sechste aufgeführt; endlich möchte man auch nach der in beiden Werken herrschenden Stimmung aus psychologischer Anschauung seines Lebens die Cmoll-Symphonie für das ältere Werk halten.

Beethoven hat die Symphonie selber die „pastorale" genannt; Landleben, Naturleben war ihr bestimmter Inhalt. Der Komponist ist dabei nicht stehen geblieben, er hat die einzelnen Sätze

Bayerische

— Scenen sollte man sie hier nennen — bezeichnet, und zwar, wie man hier sieht,

Programm des Konzerts vom 22. Dezember 1808.	Ueberschriften der Partitur.
1. Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.	Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
2. Scene am Bach.	
3. Lustiges Beisammensein der Landleute.	
Fällt ein:	
4. Donner und Sturm.	Gewitter. Sturm.
In welchen einfällt:	
5. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.	Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

in der Partitur etwas zusammengefaßter, als im Konzertprogramm. Im letztern hat er unter der Ueberschrift bemerkt,

„Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei."

So beflissen war er, mit diesem Werke nicht mißverstanden zu werden.

In der That regt auch diese Komposition zwei der wichtigsten Fragen an, die der Kunstwissenschaft gesetzt worden, wie denn überhaupt Beethovens Wirken kaum einen wesentlichen Punkt übrig läßt, den es nicht zur reifen Erwägung aller über Kunst Nachdenkenden hervordrängte.

Die Fragen, die hier hervortreten, sind:

darf die Musik sich auf objektive Darstellungen einlassen? darf sie sich auf Malerei, auf Darstellung des Aeußerlichen der Objekte einlassen? —

Fragen, von denen besonders die zweite Beethoven naheging, da er selber sich in Bezug auf haydn'sche Kompositionen (Th. 1. S. 280) sehr entschieden verneinend in dieser Hinsicht ausgesprochen hatte. Nun stand er selber vor einem Tongemälde, der Künstler Beethoven stand gegen den Kunstphilosophen und Kritiker Beethoven auf. Mochte der

Philosoph auch bethuern, es sei „mehr auf Ausdruck der Empfindung als auf Malerei“ abgesehen! Der Komponist hatte in der „Scene am Bach“ den Gesang der Nachtigall, en Wachtelschlag, den Kukukruf nachgeahmt, das heißt: gemalt, und er hatte sogar in der Partitur die Worte „Nachtigall .... Wachtel .... Kukuk“ der Flöte, Oboe, Klarinette, die die Vogeltöne geben, beigeschrieben; — und in der schon oftmals genannten Gewitterſturm-Scene hatt' er unlengbar Donner, Sturm, Regenguß, ja (wenn wir recht gehört) das Einschlagen des Wetters mit seinem Phosphor-Schwefeldunst — — gemalt.

Man soll niemals Niemals sagen. Kein Kunstphilosoph kann vorauswissen, wozu ein Komponist noch gelangen mag, wären auch beide dieselbe Person*). Uebrigens kann zwar ein geschichtliches Werk auf die ihm begegnenden Fragen der Kunstwissenschaft nicht erschöpfend eingehn, aber es darf sie nicht bei Seite liegen lassen, es muß sich mit ihnen verständigen, wenigstens seinen Standpunkt ihnen gegenüber bezeichnen.

Warum darf sich die Musik nicht auf objektive Darstellungen einlassen? — Man hat zwei Gründe für diese Verneinung.

Einmal hält man an der Vorstellung fest, daß das musikalische Kunstwerk eine unbeabsichtigte Hervorbringung zu sein habe, die aus irgend einem Moment der Begeisterung oder einer Eingebung entspringe. Dieser Vorstellung gegenüber achtet man objektive Darstellung für unkünstlerisch; sie sei nicht ein einiger Vorgang, sondern zerfalle in zwei Momente, in den Vorsatz und dann in die künstlerische Verwirklichung.

Was hier vom musikalischen Kunstwerke gefodert wird, sollte doch — meinen wir — von jedem andern Kunstwerk ebenfalls gelten; wenigstens ist nicht abzusehn, warum das Musikwerk an die Bedingung der Unmittelbarkeit gebundner oder damit bevorzugter sein müsse, als jedes andere Kunstwerk. Nun wissen wir aber,

*) Kompos.-Lehre I, S. 360.

wie oft Dichter und Künstler mit einer von außen gegebnen oder genommenen Absicht an ihre Werke getreten sind, — ein Goethe an seinem Faust, das Werk von sechszig Lebensjahren, ein Michelangelo an sein jüngstes Gericht, ein Kaulbach an seine hochpoetische, kühngedachte Hunnenschlacht. Wir sehen, daß auch die Musiker ihre größern Werke von weitem her empfangen und keineswegs im Augenblick, sondern im Laufe von Monaten und Jahren vollenden. Der Opernkomponist erwartet oder sucht erst sein Gedicht, dann vertieft er sich darein, macht und ändert seine Plane, zuletzt kommt die umständliche Ausarbeitung. Warum soll nicht dasselbe bei Instrumentalwerken ebenfalls statthaft sein? — Nur dann verdient das Unternehmen des Künstlers keine Anerkennung, wenn der Vorsatz, — das Programm oder musikalische spectre rouge — nicht vollführt worden ist, oder hat vollführt werden können.

Zweitens sagt man, die Musik könne das eben nie, weil sie Objekte nicht bezeichnen könne, weil .... Beethoven hat schon oft darauf geantwortet und wird es gleich wieder.

Die andere Frage, ob die Musik malen dürfe, fällt mit der ersten zusammen. Das Aeußerliche der Dinge malen, will kein Künstler, nicht einmal der Portraitmaler, er müßte denn ein Denner sein, — und kann die Musik nur in beschränktem Gebiete. Schon vom Portrait sagt man, um es zu loben: es lebt. Also das Leben, das Innere, Lebendige — künstlerisch gesprochen: die Idee, — das ist der eigentliche Gegenstand, mit dem der Künstler zu thun hat und haben will; das Aeußerliche ist ihm nur in so fern werth, als in ihm die Idee erscheint. Das Aeußerliche ohne dies innere Leben, das erst jenem Bedeutung giebt, ist unfruchtbare und unkünstlerische materialistische Abstraktion.

Daher läßt jede mechanische Nachbildung der Natur das für Kunst empfängliche Gemüth unberührt; daher spöttelte Beethoven nicht ohne Grund über Haydn'sche Malereien, so weit sie Gegenstände zur Vorstellung bringen, in und hinter denen keine Idee webt, deren das Gemüth in jenen Malereien sich bemächtigen könnte.

Dies iſt es wohl, was Beethovens Worte, mehr Empfindung als Malerei, bezeichnen.

Auf der andern Seite iſt aber der Kunſt nichts ferner, als die andre Art der Abſtraktion von der Natur der Dinge. Ihr iſt ſo wenig mit dem abſtrakten Begriff, als mit dem eben ſo abſtrakten Aeußerlichen gedient, ſie wendet ſich an das volle geiſtkörperliche*) Leben. Die Muſik würde ohne dieſen Fortſchritt, der ſich in der Inſtrumentalmuſik eben durch Beethoven (Th. I. S. 275) vollendet hat, nicht über die Sphäre des Spiels mit Formen oder unbeſtimmten Gefühlsregungen hinausgekommen ſein. Um dies doppelſeitige Streben der Kunſt zu erkennen, hat man nicht einmal nöthig, den Künſtler ſelbſt zu beobachten. Jeder lebhaft angeregte Menſch fühlt ſich getrieben, den Gegenſtand ſeiner Darſtellung durch Mienen und Geberden und durch den Laut ſeiner Rede gleichſam körperlich abzukonterfeien, während der Inhalt der Rede ihn mehr geiſtig uns vorzuſtellen trachtet.

Merken wir noch ein Letztes an. Wenn ſchon im Alltagsleben der lebhaft Darſtellende ſich bis in die entfernteſten Aeußerlichkeiten hinein in ſeinen Gegenſtand vertieft, weil er die volle Anſchauung deſſelben in ſeiner Seele trägt und in unſere übertragen ſich gedrungen fühlt: wie ſollte dem Künſtler nicht daſſelbe geſchehn? Wir werden dies gleich bei der Paſtoral-Symphonie zu beobachten haben.

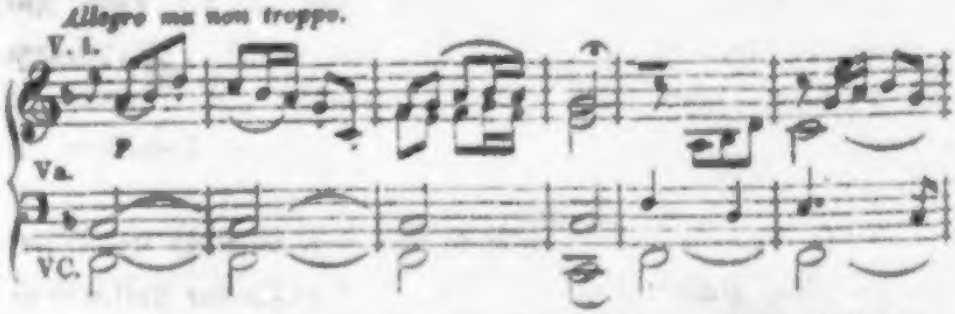
Dieſe Symphonie, — beiläufig das erſte wirkliche Kunſtwerk, das ſich nicht, gleich der Eroica, durch blos allgemeine Aufſchrift zu beſtimmtem Inhalt bekennt, ſondern dieſen Inhalt Satz für Satz näher bezeichnet, — ſie iſt ebenſowenig eine Reihe von äußerlichen Abbildungen oder Malereien aus dem Landleben, als eine Folge von Gefühlen, die ſich im Schooße des Landlebens regen. Das Erſtere hätte Bilder, wie das Froſchquaken und Hahnkrähen und ähnliche (meiſt ſehr liebenswürdige) Kindlichkeiten Haydns ergeben; Beethoven aber war durch und durch ein Mann, wenngleich herzig,

*) „Die Muſik des neunzehnten Jahrhunderts."

wie ein Kind. Das Andre .... ja, wie will die Musik es anfangen, uns eine Folge ländlicher Gefühle vor die Seele zu bringen, ohne den Grund und Boden zu bezeichnen, aus dem sie entsprossen und auf dem sie leben?

Die Symphonie ist weder das Eine noch das Andere. Sie öffnet uns, wie jede seiner Dichtungen, Beethovens Seele und läßt da inne werden, was die Rückkehr in den Schooß des Naturlebens ihm gegeben hat. Es war ein seliger, reicher Tag! Alles begab sich so einfach, so gelind' ohne Treiben, ohne Aufregung, ohne den Qualm und Staub und das Durcheinanderwüsten der großen Stadt, wo Jeder Jeden stört und drängt und kreuzt. Hier kann man sich herstellen, hier sich selber leben, hier ist Muße nicht Diebstahl, und Genuß die einzige Pflicht. Dort in der Stadt muß man Geschäfte treiben, und arbeiten; hier kann man leben und genießen, hier lebt Alles und Alles lebt im Wohlgefühl seines Daseins.

Ganz still, wie man in den frühen Morgen hinaustritt, wenn noch leichte Dunst-Schleier



sich am Boden hinbewegen, regt sich das erwachende Leben der Natur. Noch einmal sei es gesagt, nicht abstraktes, inwendig wurmendes Gefühl, nicht abstrakte äußerliche Nachäfferei giebt es hier; der Dichter lebt in der Natur, und wir können mit ihm leben.

Nirgends hat Beethoven, der Meister im organischen Entwickeln der Zustände und Lebensmomente, so still und ruhig entwickelt, so gelinde geführt, wie hier in diesem ersten Satze seiner Naturdichtung. Sein Gedicht schreitet vor, wie der frühe Wandler, der bei jedem Schritte weilen möchte, Brust und Auge vollzusaugen

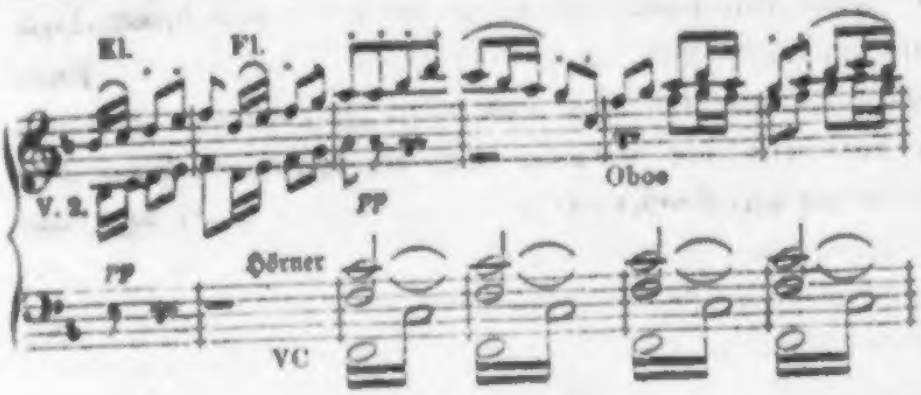
am neuen, ewig frischen Lebensstrom. Jeder Moment, jede Erscheinung wächst und erfüllt sich; schon der ruhende Nebel (die tiefe Quinte der Bratsche und des Violoncells in den ersten Takten) bewegt sich bei der Wiederholung (Takt 5 bis 8), und das Leben regt sich da und dort (zweite, erste Violin) bis ein stilles Dankgefühl alles erfüllt und nun auch die ehrwürdigen tiefen Bässe mit den Hörnern (erst bei der Wiederholung) einstimmen.

Unterbrechen wir uns hier zu einer allgemeinern Bemerkung. Bewunderungswürdig ist, von allem Sonstigen abgesehn, Beethovens Oekonomie in der Verwendung der Mittel. Er geizt fast mit ihnen, um sie für den rechten Augenblick frisch und bereit zu halten; dann thun sie Wunder, eben weil man noch nicht für sie abgestumpft ist. Beethoven hat darin seinen Lehrer Haydn zum Vorbild gehabt oder haben können, der mit seinen zwei kleinen Trompeten am rechten Orte tüchtiger lärmt und prahlt, als die Pariser Schule mit ihrem unablässigen Gepraffel der Pauken und Trommeln, der Pikkolflöten und Posaunen und der stupiden Tuben. Jener Karakterzug der Beethovenschen Instrumentation spricht aus: immer das zur Sache Gehörige! nichts weiter! Er hätte, wie die ganze Meisterschaft der Instrumentation, schon an den bisher erwähnten Werken gezeigt werden können; denn sie sind alle vollkommen instrumentirt, vergebens sucht der Kenner der Instrumentation eine einzige Stelle, die man anders hätte instrumentiren können, ohne den Sinn zu stören. Nur gab die Pastoral-Symphonie für diesen Hinblick auf die Instrumentation den besten Anlaß, weil sie mehr als die bisherigen Werke der reichsten und saubersten Farbengebung für ihre Naturbilder bedurfte.

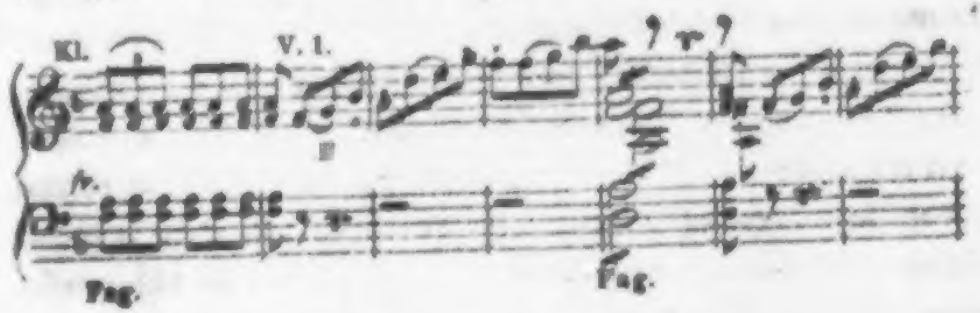
Merken wir vorläufig an, daß im ersten und zweiten Satz außer den Saiten und vier Paaren der gewöhnlichen Bläser nur zwei Hörner verwendet werden. Erst im dritten Satze, und da erst tief in dem Mittelsatze, der im Scherzo Trio heißen würde, Seite 112 der Partitur, treten zwei Trompeten zu, nun aber gleich in schlagendster und ungeschwächter Bedeutsamkeit. Erst im folgenden Satze (Ge-

witter. Sturm) melden sich Pauken, Pikkolflöte und Posaunen, aber nur zwei, — die Baßposaune war unnöthig, sie wäre falsch gewesen; erst Seite 122 der Partitur treten die Pauken mit der Pikkolflöte, erst Seite 137 oder vielmehr 138 die Posaunen ein. Natürlich ist auch im Verlauf der Sätze jeder Eintritt wohlerwogen; die Bässe und Hörner, die wir oben eintreten sehn, hätten nicht früher und nicht später kommen dürfen.

Hier weilt nun und festigt sich das erwachte Leben, und besinnt sich morgendlich, eh' es schüchtern und leise sich weiter emporwagt und die luftige Klarinett' und die Flöte weckt, der sich herbzart gleich die Oboe gesellt; schon ist mit diesen spezifischern Stimmen aus der Stille zuvor jenes flötende und zirpende und summende Naturleben



erwacht, das nun allmählig über Flur und Hügel, durch Busch und Äste sich verbreitet und im Vollklang aller Stimmen sein Freudenlied singt, und aus dem heraus neue Klänge, klar und frisch hervorpellernd wie übervoller Quellensprung,



hinüberleiten in ein innerlich befriedigtes beſchauliches Ergehn (das iſt der Seitenſatz), in dem jeder Gedanke, — es ſind erſt zwei, dann drei ausgeſprochen, —

die Einkehr des Naturfriedens in das ſtillerquickte Gemüth ausſpricht.

Vollſtändig kann die überreiche Dichtung doch nicht überſetzt werden, ſo wenig, wie viel früher, als wir verſuchten, uns mit ältern Kunſtphiloſophen über ſie zu verſtändigen. Mag denn dem frühern Verſuche hier Wiederkehr geſtattet ſein; er bezeugt, mit wie unveränderlichen Zügen das Werk ſich dem Ueberſetzer eingeprägt hat. Es iſt der Form nach eine Anrede an die Kunſtphiloſophen*), die über muſikaliſche Malerei raiſonniren, ſtatt ſich darüber erſt aus den Werken gründlich zu unterrichten.

„..... Doch laſſen Sie uns das Ganze mit Ordnung durchgehn. Es iſt zwar Malerei und daher nicht zu loben. Aber erinnern Sie ſich dabei wenigſtens des Tondichters mit Intereſſe, der urkundlich ſo manche anmuthige Vorſtellung bei dieſen Noten hatte daß man es wunderſeltſamer finden müßte, denn alle Malereien, wenn ſeine Vorſtellungen ſich nicht in den Tönen wiederſpiegelten. Vielleicht, vergäßen Sie nur die Ueberſchrift, könnte ich Sie auch überreden, daß Alles gar keine garſtige Malerei, ſondern nur ſchöne Empfindung bei beſtimmtem Anlaß wäre, zum Beiſpiel in den erſten acht Takten ein ſanftes Ergehen auf morgendlicher Flur, wo ſich dem Städter, aus der Häuſerwüſte hinausgerettet, die Bruſt vollathmender mit ſtillem Dank hebt.

*) Ueber Malerei in der Tonkunſt, ein Maigruß an die Kunſtphiloſophen. 1828.

„„Aber wo steht denn das?““

Ich mag mich wohl irren; die erste Notenfigur treibt sich nur lebendiger fort, und alle Stimmen erwachen zu lauterer reiner Luft, und in den vollschwellend starken Ton ihres Lieds schlagen wie mit jungen Flügeln die Flöten, und neuer Lebenspuls bebt überall, überall schmiegt sich Anmuth und Reiz um die festen Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Lustruf aller entzückten Geschöpfe unter die Noten schreiben, wenn die Instrumente nicht unendlich mehr zu sagen wüßten, und wenn die Rede in ein Wort zusammenpressen könnte, was Hügel und Wälder und Reben und alle glücklichen Bewohner der Flur voll harmonischer Freud' in einander rufen. Auch haben wir nicht Muße; neue Ansichten tauchen auf, bei neuen Wendungen des Morgenspaziergangs. Wir schauen vom Hügel, hinter dem wir das Spiel der Hirtenschalmei vermuthen, in das tiefe Stromthal, wo der Fluß dampft und durch den gelüfteten Nebelflor Wiesenthau glitzert.

„„Aber wo sehen Sie denn das Alles?““

Ich habe mich versprochen; nur auf die Benutzung einer Figur aus dem ersten Thema wollte ich Sie Seite 17 aufmerksam machen, unter der die Triolenfigur der Violen und Violoncelle in Oktaven voll in die weiche Klarinetten-Fagottlage hineinbrauft, die Bässe den Grundton in ruhigen Pulsen wiederholen, und in der weiten Quinte, aber tief drunten, die Hörner dröhnen, bis es heller, wie goldiges Sonnenlicht auf Felshöh'n, hineinbricht, und Alles jauchzet, Alles, Alles jauchzet, und in der Lebenslust des Seins die Hügel zu beben scheinen — die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schaafe — und nun Alles still wird in schöner Öde und Fluth der Rührung und Freude.

„„Aber woher deuten Sie denn das Alles?““

Ich besitze Salomo's Geheimniß der Vogelsprache. Aber alles vermöchte ich doch nicht in unserer Wortsprache wiederzusagen; selbst in Beethoven wallt (Seite 31) der übermächtige Strom von Leben, Lust, Dank überschwenglich auf, bis Er in staunender Entzückung

ſtill wird und nur mit Einer leiszarten Bewegung (Seite 57) nach dem klaren Aether hinaufdeutet.

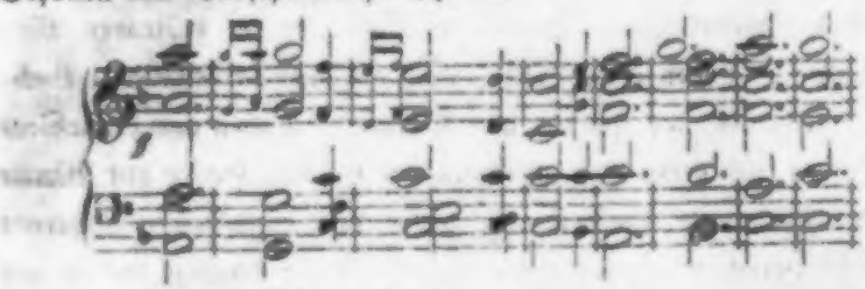
Nun (zweiter Satz, Scene am Bach) in der brütenden Mittagswärme — haben Sie, Liebe; noch nie einen ſo heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verſtohlene Streiflichter ſich vermählen, Blumen und Gräſer, Hecken und Bäume ſich in Lebensfülle überdrängen, unter den Geſträuchen blitzernde Käfer ſchwirren, Goldfliegen und ſeidene Schmetterlinge weben, auf dem Blütenzweige das Neſtchen von der flugläſternen Brut verlaſſen werden will, und dort die ſorgende Mutter ſich in das Netz der Baumwipfel hinabſchwingt — haben Sie da nie ſich verloren im Lauſchen nach der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobe-Gott! aller Stimmen?

„„Aber wie wollen Sie das darthun?““

Ich, Geehrte! nicht, aber Wieland ſagt irgendwo: Die Vögel verſtehen einander durch eine gewiſſe Sympathie, welche ordentlicherweiſe nur unter gleichartigen Geſchöpfen ſtatt hat. Jeder Ton einer ſingenden Nachtigall iſt der lebende Ausdruck einer Empfindung und erregt in der zuhörenden unmittelbar den Uniſono dieſer Empfindung. Sie verſtehet alſo, vermittelſt ihres eigenen inneren Gefühls, was ihr jene ſagen wollte, und gerade auf die nämliche Weiſe verſtehe ich ſie auch.“ —

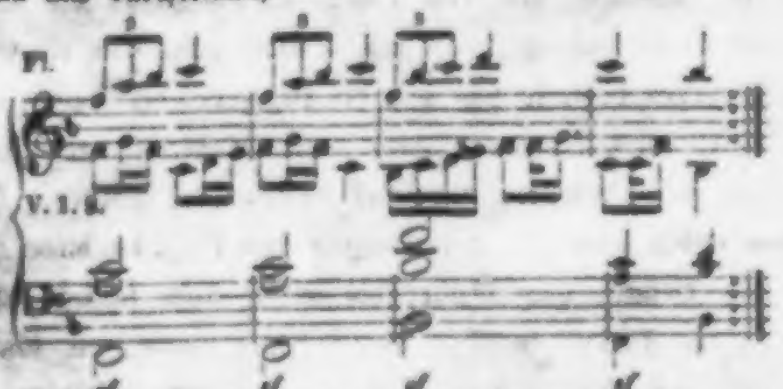
Die dritte Scene, man muß ſich den Tag vorgerückt denken, iſt „luſtiges Zuſammenſein der Landleute“ überſchrieben. Wie man wohl, allmählig erſt dem ländlichen Tanzplatz, der laubgeſchmückten Tenne nahend, ſchon von Weitem ganz leiſe die Geigen herüberſchwirren hört, ſo ſetzt hier bei Beethoven der Satz in F dur, in ländlicher Einfalt uniſon, ganz leiſe mit Geige und Bratſche ein, denen ſich Violoncell und Baß nacheinander geſellen. Heiter und ungebunden wirft ſich das Tanzlied von F (d-f-a bildet Halbſchluß und Brücke) nach D dur; die luſtige Flöte ſchließt ſich der Geige an, die Fagotte ſummen dudelſackartig hinein, die ländliche Oboe läßt auch nicht warten. Wer kann alles erzählen? die

Hörner plaudern auch hinein, die gedrängte Schaar der ländlichen Schönen und Burſche macht Chorus



und ſchwungvoll geht's zu Ende.

Ja, wer fände der Luſt ein Ende! ſchon macht ſich ein burleskes Paar heran, die Oboe altjüngferlich in prickelndem Hoch-Paß und der ſteife gutmüthige Altgeſell Fagott, der nicht recht in den Takt kommen kann und ſchwerfällig hineintappt. Die wohlige Klarinette kann auch nicht warten, ſie muß zurücktreten und kommt doch wieder zu früh; dann hat ſie mit den beiden Fagotten ihr Tänzchen für ſich, die andern ruhn. Auch nicht lange. Zum wohligen Ausſchwung der Klarinette tritt ſchon der übermüthige Jägerburſch, das Waldhorn, mit gellem Hochgeſang in die Reihe; er iſt auch zu früh angetreten mit ſeinem hellblauen Aug' im ſonngebräunten Geſicht; und nun wechſelt der Geſang ungeſchult und ungeordnet. Das Horn hallt durchdringend hoch oben, Oboe und Klarinette und wieder das Horn wechſeln und geſellen ſich, der ungeſchickte Fagott tölpelt wieder dazwiſchen. Und nun erſt drängt ſich Alles durcheinander zum ſtampfenden, dampfenden, drängenden Tanz, Jeder wie er kann und durchkommt,



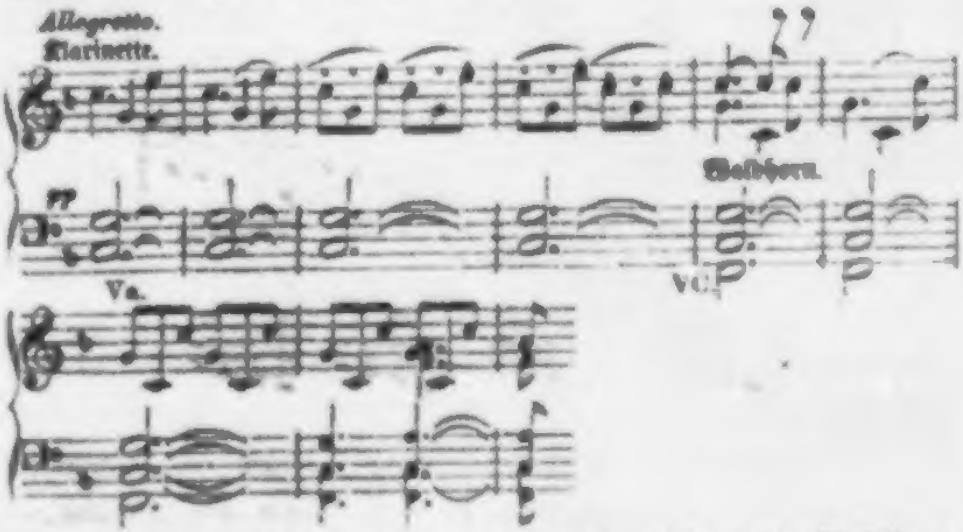
(erſt iſt der Satz zweimal ohne die volle Flöte durchgemacht) und

nun endlich, wenn ſich das unmittelbar nach dem B-Schluß in C wieder holt, blaſen auch die Trompeten drein und der lauteſte Jubel erſchallt.

Genug von dieſem Feſt unſchuldvoller Luſt. Kein Teniers, kein Niederländer ſonſt hat ſo tief geſchöpft aus dem Freudenrauſch des ländlichen Sonntags.

Dann zieht das Gewitter auf und ſtört und ſchreckt den Tanz auseinander. Mit aller Pracht und allem Graus ſeines Wetterleuchtens, ſeines Sturms und des ſtrömenden Regens und des ſchwefeligen zündenden Schlags (hier erſt die Poſaunen) zieht es dahin.

Natur und Menſchen ſind erfriſcht, die Gefahr iſt vorüber. Wieder ertönt die friedliche Schalmei des Hirten, von fern her antwortet durch die abendlichen Schleier



und über den Dreben des erquickten Erdreichs das Waldhorn. Natur und Menſchen bringen dem Herrn, der im Wetter ſegnend vorüberzog, das Opfer ihres Danks.

So hatte Beethoven die Natur geſchaut und geliebt, und ſo hatt' er ihr ſein Danklied geſungen. Es iſt Alles ſo einfach aus ihr genommen, ihr abgeſehn und abgelauſcht, ſo klar und folgerecht geordnet, daß man kaum begreift, wie es anders hätte kommen können. Es iſt das Abbild der Natur, aber das beſeelte, wie Beethoven es geſchaut, empfunden, — „mehr Empfindung als Malerei," — in ſeine Seele genommen und aus ihr in voller Lebendig-

teit wiedergeboren hätte. Das Bild wird ganz besonders in der oben mitgetheilten Einführung des Finale, „Hirtengesang" überschrieben, nämlich, wie Mittel- und Hintergrund der Landschaftmaler. Denn begreiflicher Weise ist es nicht der Gesang eines einzelnen Hirten; da und dort, näher und ferner erhebt sich das Lied; Alles athmet auf und dankt! das war auszusprechen.

Ungern begegnen wir gerade bei dieser lieblichsten der symphonischen Dichtungen unter den Zweifern einem scharf- und freisinnigen Musiker, dem unerschrockenen Berlioz, der in unserer Schätzung zu hoch steht für ängstliche, sich selbst mystifizirende Krittelei. Seine Zweifel richten sich besonders gegen die zuletzt angeführte Stelle und gegen eine andere der Sturmscene, in welcher Violoncell und Kontrabaß ihre Figuren tonisch und rhythmisch

ineinander zu wirren scheinen. Allerdings wollen sich Rhythmen von fünf Tönen mit Rhythmen von vier Tönen nicht zusammentreffend ordnen lassen, allerdings gerathen da g mit fis, a mit g, b mit a, c mit b in Widerspruch — und, setzen wir hinzu, die Figur der Kontrabässe (sie ist hier eine Oktav tiefer notirt, so wie sie ertönt) bleibt in der Luft hängen, sie erreicht nicht den Akkordton c, nach dem sie zielte.

Berlioz sagt: .... „Muß man nach alledem durchaus von den Befremdlichkeiten der Ausarbeitung reden, denen man in diesem gigantischen Werke begegnet; von diesen Gruppen von fünf Noten in den Violoncellen gegen die Züge von vier Noten in den Kontrabässen, die sich aneinander reiben, ohne sich jemals zu einem

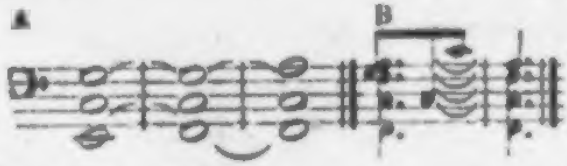
wirklichen Einklang verſchmelzen zu können? muß man dieſen Einſatz der Hörner hervorheben, die den Dreiklang von C arpeggiren, während die Saiteninſtrumente den von F feſthalten? In der That, ich bin dazu nicht im Stande. Für eine Arbeit dieſer Art muß man kalt erörtern; wie ſoll man ſich des Rauſches erwehren, wenn der Geiſt von einem ſolchen Gegenſtand eingenommen iſt?" *)

Und warum ſoll man denn, fragen wir den Künſtler Berlioz zurück, dieſer Trunkenheit, dieſem göttlichen Wahnſinn, wie die Alten die Poeſie nannten, entſagen, um mit kaltem Blute zu erörtern, was nimmermehr mit kaltem Blute geſchaffen iſt und nimmermehr mit kaltem Blute gefaßt werden kann? Der kalte Verſtand ſieht in dieſen Quartolen und Quintolen zwei Tonreihen, die ſich untereinander nicht vertragen; er fordert Verſtändlichkeit, eine ganz deutliche Tonreihe fis g a b c, weil .... ja dies Weil läuft weit hinweg vom Gegenſtande, — weil, wenn man eine Tonreihe klar und deutlich vernehmen laſſen will, man ſie auch deutlich und klar geben muß. Aber will denn Beethoven die Tonreihe fis g a b c vernehmen laſſen, und zwar klar und deutlich? er denkt nicht dran! Der Sturm mit ſeinem hohlen Gebrauſe tobt um ihn her und in ihm; den will — muß er toſen laſſen, und der Sturm weiß nichts von euren Tonreihen, der wühlt ſich eine ganz beſondre heraus und zwiſchen hinein, denn er iſt kein Sturm in Frack und Manſchetten, wie der aus Roſſini's Wilhelm Tell. Das iſt gar nicht der rechte Verſtand! denn er verſteht nicht, worauf es ankommt.

Ebenſo ſteht es mit der Hirtenſcene. Der Verſtand unterſcheidet, wenn er die harmoniſche Grundlage hervorhebt, erſtens

*) Après cela, faudra-t-il absolument parler des étrangetés de style, qu'on rencontre dans cette oeuvre giganteaque; de ces groupes de cinq notes des violoncelles, opposés à des traits de quatre notes, dans les contrebasses qui se froissent sans pouvoir se fondre dans un unisson réel? Faudra-t-il signaler cet appel des cors, arpégeant l'accord de ut, pendant que les instruments à cordes, tiennent celui de *fa*. En vérité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature, il faut raisonner froidement, et le moyen de se garantir de l'ivresse, quand l'esprit est préoccupé d'un pareil sujet.

zwei Akkorde nacheinander, c-e-g in den ersten vier Takten, und f-a-c in den folgenden vier Takten; dann zweitens wird er gemacht, daß der Ton g aus dem ersten Akkorde sich als Vorhalt von unten in den folgenden Akkord hineinzieht, so daß man bis zur Auflösung des Vorhalts, bis zum Fortschreiten des g nach a statt des Akkordes f-a-c die Vorhaltgestalt f-g-c, wie hier bei A,



hört, die sich Takt 8 — oder vielmehr Takt 9 — ganz normal auflöst. In alledem liegt selbst für den abstrakten Harmoniker nichts Auffallendes. Nun aber tritt auf dem zweiten Schlage von Takt 8 die zweite Violin mit f-a ein, auch die Bratsche faßt a, und jetzt findet sich drittens der Ton g, den das Waldhorn noch einmal ein Achtel lang angiebt, in Widerspruch mit dem Akkorde. Dieser Punkt, das Achtel g — oder wenn man will die drei Achtel bis zum folgenden a — ist der bedenkliche. Er ist eben bei B herausgestellt.

So wie wir jetzt die Sache fassen, ist also g ein Vorhalt, dessen Auflösung durch die dazwischengeschobenen c-c verzögert ist, dann aber erfolgt; nur trifft der Vorhalt mit dem vorgehaltnen Ton gleichzeitig zusammen. Beethovens Weg scheint ein andrer gewesen zu sein. Nach der rhythmischen Anordnung seines Satzes hätte die Vorhaltgestalt f-c-g vier Takte lang festgehalten und erst mit dem Eintritt des fünften Takts nach f-a-c aufgelöst werden sollen; dann wäre die harmonische Gestaltung vollkommen klar gewesen. Aus diesem Gesichtspunkte liegt das Befremdliche nicht in g, sondern in f-c. Wie man es auch nehmen will, der Widerspruch zwischen g und a ist klar.

Hätte Beethoven also sinnlichen Wohlklang und klare Auseinandersetzung der Harmonie gewollt, so hätt' er volle drei Achtel lang

gefehlt. An alle das hat er gar nicht gedacht. Er lauscht über die getränkt ruhende Flur hin der Hirtenschalmei, und von fern her, über die aufsteigenden Dünste und Nebel, in denen Alles zu schwanken scheint, tönt ihm das Horn aus dem Forst oder vom Hügel nieder hinein. Das — das Alles fließt ihm zu Einem Bilde zusammen.

Er hat wohl gethan.

Aus der Gesellschaft.

Man darf nicht glauben, daß diese Werke sogleich und allgemein gebührende Anerkennung gefunden hätten. Die erste Aufführung der Pastoral-Symphonie nebst der Fantasie mit Orchester und Chor hatte am 22. Dezember 1808 bei sehr leerem Hause stattgefunden; wer weiß, was für Bälle oder Belustigungen gerade die Köpfe der leichtblütigen Wiener verdreht hatten, die nach Art aller Südländer des wärmsten Enthusiasmus, aber auch des leichtfertigsten Vergessens fähig sind, übrigens gegen Beethoven sich in ihrer vollen Liebenswürdigkeit gezeigt haben. Ihn kümmerte das wenig. War er ja einmal in übler oder spöttischer Laune, so nannte er das Publikum, besonders das rege Völkchen oben auf der Gallerie des Theaters: „die Opferthiere", — ein Ausdruck aus der musikalischen Zeitung, wo gelegentlich einmal die scharrenden, stampfenden Insassen dieses Käfigs so genannt wurden, als sie mit ihrem Lärm einen Fremden im Theater erschreckt hatten.

War er dann Abends in seiner Zeitungsstube und die Freunde hatten sich an ihn gemacht und plauderten vom tilsiter Frieden und der göttlichen Pastoralsymphonie, in der nur leider das Fagott aus dem Takte gekommen, und vom neuerfundenen Königreich Westfalen, wo die Kammerherrn weißseidne Schuhe trügen und silberne Helme die Leibwächter des kleinen Jerome, der sich täglich in Fleischbrühe und Wein bade (nachher würde das von der Dienerschaft verkauft)

dann hatte Beethoven längſt „auf alles vergeſſen", wie der Wiener ſagt, hatte ſchon ganz andre Gedanken und nicht recht hingehört. Dann fuhr er wohl unverſehens mit dem Ausruf „Alſo aus Bremen!" hinein. Das war wieder eins ſeiner Stichworte aus der muſikaliſchen Zeitung.

Der wackere Benda nämlich war einmal nach Deſſau gerathen und dort hatte der dortige Muſikdirektor Ruſt ihm als Kunſtgenoß die Honneurs gemacht und ihn zu einem ſplendiden Mittagsmahl geladen. Er floß, wie es ſeine Art war, über von rührungsvollen Ergießungen über die Ehre ..... und die Freude ..... und die ſchönen Empfindungen, die ſich in der göttlichen Muſik ausdrücken ließen. Benda ließ ſich's unterdeß ſchmecken, beſonders den Wein, und um doch auch was zu ſagen, fragte er Ruſt, woher er dieſen Wein beziehe. „Aus Bremen, werthgeſchätzteſter Herr Konzertmeiſter!" war die Antwort; und nun ging's über die Wieſen nach dem Park von Luiſium, und immerfort, über den grünen Wall hin, unter den prächtigen Eichen zählte der gute Ruſt lang und breit alle ſeine ſchönen Gefühle her und alle Krankheiten ſeiner Frau. Benda dachte daneben, wer weiß an was, bis er über ſeine Unachtſamkeit erſchrak. Er hatte nichts gehört, — wovon war doch die Rede? ..... ja, vom Wein! „Alſo aus Bremen!" fiel er mitten hinein in Ruſt's Herzens-Ergießungen.

Gab es auch einmal ein leeres Haus, im Ganzen und Großen machten ſich ſeine Kompoſitionen immer mehr geltend, das bewies ſchon der Andrang der Verleger und die Steigerung des Honorars. Beſonders die Wiener aller Klaſſen ließen es, wie ihre gute Art iſt, ſoweit ſie ihn nur zu faſſen vermochten, an Verehrung und Liebe nicht fehlen. Namentlich waren es die Häupter des öſterreichiſchen Adels, der in bevorzugter Lage ſich ſtets der Muſik befliſſen gezeigt hat, die ſich um Beethoven bewarben, ihre Salons mit der Gegenwart dieſes „Genies" zieren und beleben wollten und ihm auf jede Weiſe huldigten.

Er gefiel ſich in dieſen Kreiſen, wo allerdings damals ſeine

Bildung, Liebe und Bethätigung für Muſik vorzugsweis' ihren Sitz hatten. Ja, es ſcheint, als ſei er in dieſer Zeit weniger ungeberdig geweſen, als einſt beim Antritt ſeiner Wiener Laufbahn. Da war es vorgekommen, daß während ſeines Spiels ein junger Offizier mit der Dame ſeines Herzens in ein angelegentliches Geflüſter gerathen war. Beethoven warf ein Paar finſtre Blicke hin, ſprang dann plötzlich auf, murrte: „Vor ſolchen Schweinen ſpiel' ich nicht!" und riß auch ſeinen jungen Schüler Ries mit ſich aus dem Salon fort. Jetzt ließ er ſich zu den Aſſembléen der Fürſten Lichnowsky und Lobkowitz, der Grafen Thun, Browne, Brunswick, Erdödy willig herbei, und wenn die ſchöne Gräfin Fuchs ihn unter Theetaſſen-Geklapper und dem Servíren der Lakaien mit holdem Lächeln bat: „Nun, lieber Beethoven, ſpielen Sie uns doch etwas!" — ſo that er's. Sie ſoll ſehr ſchön geweſen ſein, — und Künſtler ſind ſchwach.

Sogar für das Vergnügen des Tanzes war Beethoven in dieſen Kreiſen nicht unempfindlich; noch lieber genoß er es aber auf den beliebten Maskenbällen. Hier ſuchte ihn Ries, als einſt Beethoven ihn eine Zeit lang nicht vor ſich laſſen wollte, auf und war ſicher, ihn zu treffen. So gern übrigens Beethoven tanzte, gelang es ihm doch nach Ries Verſicherung nie, nach Takt zu tanzen. Sehr begreiflich. Der Tanz fodert arithmetiſch abgezähltes Gleichmaaß des Taktes, Beethovens Rhythmus aber iſt der lebendig aus dem Inhalt entſprungne, der zunächſt im Accente ſich erweiſt und die Bewegung nach Inhalt und Accent ordnet.

In alle dieſe Vergnüglichkeiten fiel plötzlich ein Ereigniß von Bedeutung hinein. Jener Jerome, eben König von Weſtfalen geworden, hatte von Beethoven gehört, daß er ein „diſtinguirter" Muſiker ſei. Der Ruf — denn ſchwerlich hatt' er, der die kleinen, ſüßlichen Notturno-Duette Blangini's über alles liebte, Sinn für Beethovens Muſik — der Ruf beſtimmte ihn, Beethoven anzutragen, mit einem Gehalte von 600 Dukaten als Kapellmeiſter nach Kaſſel zu kommen.

Dies Anerbieten mochte damals bedeutender erscheinen, als jetzt. Zudem haben wir erfahren, wie schnell das hochaufgebaute napoleonische Wesen zusammenfallen mußte, und können ermessen, welche üble Rolle der durch und durch deutsche — obenein rettungslos ertaubende Beethoven an jenem französischen Hofe gespielt haben würde. Allein damals war das keineswegs klar, und jener Antrag gewährte dem Künstler die erste Aussicht auf eine gesicherte Existenz. Er ist auch der einzige geblieben.

Aber nun erwachte der Wiener Adel zum vollen Bewußtsein der Lage. Wien sollte seinen Beethoven, die adligen Häuser sollten ihren Liebling verlieren? an diesen neuen König im kleinen Kassel? — Erzherzog Rudolf, ohnehin Beethovens Schüler, die Fürsten Kinsky und Lobkowitz traten zusammen und sicherten Beethoven, so lange er keine feste Anstellung im Lande habe, einen Jahrgehalt von 4000 Gulden in Bankzetteln, unter der einzigen Bedingung, daß er Oesterreich nicht verlasse. Kinsky trug 1800, Rudolf 1500, Lobkowitz 700 Gulden bei; der schriftliche Vertrag, vom 1. März 1809, ist in „Beethovens Studien" von Seifried mitgetheilt. Beethoven lehnte nun den Antrag aus Kassel ab und blieb Wien erhalten.

Daß es nichts Festes auf Erden gebe, konnte jedoch nicht gründlicher erfahren werden, als in der napoleonischen, zum Glück kurzen Periode. Auch Beethoven erfuhr es an seiner Rente; wir wollen die leidige Sache gleich hier bei Seite schaffen. Schon 1811 wurde durch das österreichische Finanz-Patent der Werth des Papiergeldes auf ein Fünftel herabgesetzt und Beethovens Rente fiel von 4000 Gulden auf 800. Vergebens war sein Bemühn, die Kontrahenten zur Vervollständigung der Summe zu bewegen, da er begreiflicherweise nicht für Zettel von unbestimmtem Werthe, sondern für den Werth von 4000 Gulden die einträglichere Stellung in Kassel abgelehnt habe. Das war ja nun vorbei, man hatte ihn nun und er mußte seinen Antheil am Staatsbankerott hinnehmen. Von Rechtswegen.

Nun aber machte auch Lobkowitz Bankerott und Kinsky starb. Die Erben weigerten die Fortbezahlung, nur durch Prozeß konnte Beethoven aus der Erbmasse 300 Gulden erlangen. — Genug, von den 4000 Gulden blieben endlich 900 übrig, etwa 600 Thaler; dafür — so mußte man damals die Sache betrachten — hatte er einer Anstellung mit 600 Dukaten Jahrgehalt entsagt. Niemals hat er, weder vom kaiserlichen Hofe noch vom Erzherzog Rudolf, der sich so viel darauf zu Gute that, sein Schüler zu heißen, ein Weiteres erlangt. Zur Erhebung dieser Rente mußte er, alles von Rechtswegen, noch ein jährliches Lebenszeugniß beibringen. Allerdings konnte das Zeugniß, was die ununterbrochne Reihenfolge seiner Werke von seinem Leben ablegte, amtlich nicht genügen. Ihm war aber dies ewige Beweisen, daß er wirklich noch nicht todt sei, sehr zuwider; gewöhnlich ließ er die Sache durch einen Bekannten besorgen. Einmal schrieb er in dieser Angelegenheit an Schindler ganz lakonisch: Lebenszeugniß: der Fisch lebt; vidi Pfarrer Romualdus; Schindler wußte, was geschehn solle. Der Ausdruck Fisch erinnerte in lustiger Selbstironie an sein unendliches Waschen und Baden.

Diese ganze westfälische Berufungsgeschichte sollte übrigens nicht vorübergehn, ohne noch andre Aergerlichkeiten nach sich zu ziehn.

Als Beethoven den Antrag, nach Kassel zu gehn, schon definitiv abgelehnt hatte, machte Kapellmeister J. F. Reichardt dem Schüler Beethovens, Ries, den Vorschlag, sich um die Stelle zu bewerben. Ries eilt zu Beethoven, um sich Rath zu holen. Beethoven läßt ihn nicht vor; denn schon hat man ihm die Sache im ungünstigen Lichte gezeigt. Drei Wochen lang wird Ries, werden seine Briefe abgewiesen. Er sucht den zürnenden Meister auf der Redoute, trifft ihn auch wirklich, kann es aber zu keiner genügenden Erklärung bringen. „So glauben Sie", sagt ihm Beethoven im schneidendsten Tone, „eine Stelle besetzen zu können, die man mir angeboten?" Endlich dringt er mit Gewalt, indem er den Diener zu Boden wirft, in das Zimmer des trotz alledem geliebten und verehrten Lehrers und weiß endlich volle Verständigung zu erzwingen.

„Man hatte mir hinterbracht," sprach der arme harthörige und darum argwöhnische Mann, „Sie hätten die Stelle hinter meinem Rücken zu erlangen gesucht." Nun that er reuevoll alles Erdenkliche, Ries zu der Anstellung zu verhelfen. Es war zu spät; die Stelle war unterdeß vergeben.

Es war nicht die erste Kränkung, die Ries unverdient erlitten. Lassen wir ihn selbst erzählen; es betrifft das als Nr. 35 herausgekommene Andante favori, das ursprünglich zum Mittelsatz der Sonate Op. 53 bestimmt war.

„Dieses Andante (sagt Ries) hat mir eine traurige Erinnerung zurückgelassen. Als Beethoven es mir zum ersten Male vorspielte, gefiel es mir auf's Höchste und ich quälte ihn, es zu wiederholen. Beim Rückwege, bei'm Hause des Fürsten Lichnowski vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Komposition zu erzählen, und wurde gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnerte, zu spielen. So geschah es, daß auch der Fürst einen Theil lernte. Andern Tags ging er zu Beethoven und sagte, auch er habe etwas komponirt. Der Erklärung Beethovens ungeachtet: er wolle es nicht hören, spielte er einen guten Theil des Andante. Beethoven wurde hierüber sehr aufgebracht; er spielte nicht mehr in meiner Gegenwart; ich mußte immer das Zimmer verlassen. Trotz aller Vorstellungen Lichnowski's blieb er dabei."

Es spricht für beide Theile, daß dergleichen Vorfallenheiten nicht länger störten, als sie geschahn. Ries blieb seinem Meister treu ergeben — und Beethoven muß einen Schatz von Liebe und Liebenswürdigkeit in sich getragen haben, um so manche Herbigkeit vergessen zu machen, und in ihm das ehrfürchtige Bewußtsein seiner Ueberlegenheit ohne bittern Beischmack zu erhalten. Schon früher, in der Zeit der Märsche Op. 45, hatte man in Gesellschaft einen Ries'schen Marsch für einen Beethoven'schen genommen. Beethoven spottete gegen Ries selber über diese Urtheilslosigkeit — und Ries war einsichtig und ergeben genug, sich dadurch nicht verletzt zu fühlen.

Uebrigens darf man nicht übersehn, daß dergleichen Härten und Ungerechtigkeiten stets die Folge drängender Verhältnisse (so in der frühern Zeit, wo er sich emporzuarbeiten hatte) oder der Verletzung seines künstlerischen Selbstgefühls — wenn auch meist nur in der Einbildung waren.

Jetzt stand er als vollendeter und hochgefeierter Künstler da. Sein würdevolles, selbstbewußtes Benehmen, sein Humor, der sich bald liebenswürdig, bald schalkisch zeigen konnte, sein Spiel, seine hohen Schöpfungen, die, eine nach der andern, immer kühnern Flug nahmen über alles bisher in seinem Felde Geleistete zu gar nicht vorher berechenbaren Höhen, sein Ruhm: das Alles vereinte sich, ihm in der Gesellschaft den höchsten Rang zu ertheilen.

Schon seine Erscheinung sprach dies aus. Jeder Menschenkenner mußte gleich auf den ersten Hinblick eine außerordentliche Natur in ihm wahrnehmen. Sein Gang (sagt A. Schloßer) hatte lyrische Kraft, um den Mund spielte ausdrucksvolle Bewegung, das Auge verkündete unergründliche Tiefe der Empfindung, besonders war aber die herrliche Stirn ein wahrer Sitz majestätischer Schöpferkraft. Sobald sich sein Gesicht zur Freundlichkeit aufheiterte, so verbreitete es alle Reize der kindlichsten Unschuld; wenn er lächelte, so glaubte man nicht blos an ihn, sondern an die Menschheit; so innig und wahr war es in Wort, Bewegung und Blick.

Diese Schilderung läßt schon errathen, daß unter den Verehrenden, die sich von nah' und fern zu Beethoven drängten, die Frauen nicht zurückstanden. Ruhm, Musik, eine Schöpferkraft, die ihnen um so anziehender sein mußte, je geheimnißvoller sie ihnen erschien, je glücklicher sie sich mit hoher Virtuosität in jenen dem Nicht-Künstler doppelt räthselhaften Ergüssen freier Phantasie vermählte, — Alles, bis auf sein Leiden, war den Frauen an ihm hinreißend. „Wie schön, wie erhaben, wie geistvoll ist diese Stirn!" rief einst eine edle und schöne Dame im Kreise größerer Gesellschaft! Beethoven blieb nicht unempfindlich gegen solch' unbeabsichtigten Ausdruck tiefen Erkennens. Doch faßte er sich gleich und

ſprach mit mildem Lächeln: „Wohlan, ſo küſſen Sie dieſe Stirn!“ — und die weibliche Anmuth belohnte die männliche Geiſtesgegenwart auf der Stelle.

Einer andern Dame, die ihm ein Gedicht zu ſeinem Preis zugeſandt hatte, ſchrieb er auf der Stelle nachfolgende Antwort:

„A Mademoiselle
Mademoiselle de
Gerardi.“

„Meine liebe Fräulein G., ich müßte lügen, wenn ich Ihnen nicht ſagte, daß die mir eben von ihnen überſchickten Verſe mich nicht in Verlegenheit gebracht hätten, es iſt ein eigenes Gefühl ſich loben zu ſehen, zu hören und dann dabey ſeine eigene Schwäche fühlen, wie ich: ſolche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunſt und Natur darbeut, näher zu kommen, ſo ſchwer es auch iſt. — Dieſe Verſe ſind wahrhaft ſchön bis auf den einzigen Fehler, den man zwar ſchon gewohnt iſt bei Dichtern anzutreffen, indem ſie durch die Hülfe ihrer Phantaſie verleitet werden, das was ſie wünſchen zu ſehen und zu hören, wirklich hören und ſehen, mag es auch weit unter ihrem Ideale zuweilen ſein. Daß ich wünſche den Dichter oder die Dichterin kennen zu lernen, können Sie wohl denken, und nun auch Ihnen meinen Dank für ihre Güte, die ſie haben

für ihren ſie verehrenden
L. v. Beethoven.“

Schreiberin und Gedicht ſind uns unbekannt geblieben, die Antwort iſt autographiſch erhalten.

Unter den Frauen, die ſich der Sonne zudrängten, um von ihren Lichtgluten erwärmt und entzückt zu werden und von ihrem Schimmer wo möglich ſelber ein wenig widerzuleuchten, war denn auch Bettina von Arnim, aus dem angeſehenen Hauſe Brentano in Frankfurt, durch ihren Goethe-Kultus („Goethe's Briefwechſel mit einem Kinde“) und den Reichthum ihres Geiſtes, den ſie im Um-

gang und in Schriften („Günderode" u. a.) ausbreitete, ſpäter bekannt und von Vielen bewundert, beſonders von ſolchen, die Glanz und Lieblichkeit des Ausdrucks und gewagte Pointen von gediegener Geiſteskraft nicht allzuſcharf unterſcheiden mögen. Sie zeigte ſchon früh einen anempfindenden Geiſt, durch den ſie ſich, unterſtützt von der Bedeutung ihrer Familie und ſpäter ihres Gatten Achim von Arnim, mit bedeutenden Perſönlichkeiten, Goethe, Savigny, jetzt Beethoven, in anziehendes Verhältniß zu ſetzen wußte. Ja ihr Geiſt, ihre vielſeitige Bildung, — ſie zeichnete vortrefflich, komponirte ſehr anziehende Lieder, ſang mit ihrer ſchönen Altſtimme Marcello's Pſalme höchſt würdig und eindrucksvoll, — würde ſie zu noch bedeutenderen ästhetischen Leiſtungen befähigt haben, hätte ſie Selbſtverleugnung genug beſeſſen, den Gegenſtand ſelber, um den es ihr eben zu thun war, beſtehn und wirken zu laſſen, ſtatt ſeinen Reflex in ihrer Perſon — und die Perſon, die ſo ſchön reflektirte, hervorzuheben. So glich ſie einem allzureich umſchmückten Spiegel; man iſt genöthigt, mehr den Spiegel zu ſehn, als das Bild im Spiegel.

Sie traf alſo 1810 in Wien mit Beethoven zuſammen und hat ohne Zweifel ihm anziehend erſcheinen müſſen, gleichviel, ob er, der ſchon in ſo ſchöne Augen geblickt, aus den ihren Themate geſchöpft oder nicht.

Wie Beethoven ihr gegenüber geſtanden, wollte ſie vielleicht ſchreiben; wie ſie ſich vorſtellt, daß er geweſen und geſprochen, hat ſie an Goethe geſchrieben.

„Es iſt Beethoven, von dem ich Dir jetzt ſprechen will, bei dem ich der ganzen Welt und Deiner vergeſſen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausſpreche, was jetzt vielleicht keiner verſteht und glaubt, er ſchreitet weit der Bildung der ganzen Menſchheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle. Möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthſel, was in ſeinem Geiſte liegt, zu ſeiner höchſten Vollendung herangereift iſt; ja, möge er ſein höchſtes Ziel erreichen, gewiß, dann

läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniß in unsern Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist, diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; alles, wessen er Dich darüber belehren kann, ist eine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz, und so fühlt Beethoven sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben. Wer könnte uns diesen Geist ersetzen? Von wem könnten wir ein Gleiches erwarten? — Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffene; was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagewerk ist, der seines Leibes Nahrung vergißt und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltaglebens vorübergetragen wird; er selber sagte: „Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bachus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockene bringen. — Noch keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit sich die Andern schleppen." — Dies alles hat mir Beethoven gesagt, wie ich ihn zum erstenmal sah, mich durchdrang ein Gefühl von Ehrfurcht, wie er sich mit so freundlicher Offenheit gegen mich äußerte, da ich ihm doch ganz unbedeutend sein mußte; auch war ich verwundert, denn

man hatte mir gesagt, er sei ganz menschenscheu und lasse sich mit Niemand in ein Gespräch ein. Man fürchtete sich, mich zu ihm zu führen, ich mußte ihn allein aufsuchen, er hat drei Wohnungen, in denen er abwechselnd sich versteckt, eine auf dem Lande, eine in der Stadt und die dritte in der Bastei, da fand ich ihn im dritten Stock; unangemeldet trat ich ein, er saß am Klavier, ich nannte meinen Namen, er war sehr freundlich und fragte: ob ich ein Lied hören wolle, was er eben komponirt habe; — dann sang er scharf und schneidend, daß die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: „Kennst du das Land", — „nicht wahr, es ist schön", sagte er begeistert, „wunderschön!" ich will's noch einmal singen, er freute sich über meinen heiteren Beifall. „Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, die weinen nicht", sagte er. Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen komponirt hatte: „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe". — Er begleitete mich nach Hause, und unterwegs sprach er eben das viele Schöne über die Kunst, dabei sprach er laut und blieb auf der Straße stehn, daß Muth dazu gehörte zuzuhören; er sprach mit großer Leidenschaft und viel zu überraschend, als daß ich nicht auch der Straße vergessen hätte — man war sehr verwundert, ihn mit mir in eine große Gesellschaft, die bei uns zum Diner war, eintreten zu sehen. Nach Tische setzte er sich unaufgefodert an's Instrument und spielte lange und wunderbar, sein Stolz fermentirte zugleich mit seinem Genie; in solcher Aufregung erzeugt sein Geist das Unbegreifliche und seine Finger leisten das Unmögliche. — Seitdem kommt er alle Tage oder ich gehe zu ihm. Darüber versäume ich Gesellschaften, Gallerien, Theater und sogar den Stephansthurm. Beethoven sagt: „ach was wollen Sie da sehen! ich werde Sie abholen, wir gehn gegen Abend durch die Allee von Schönbrunn." Gestern ging ich mit ihm in einen herrlichen Garten in voller Blüthe, alle Treibhäuser offen, der Duft war betäubend; Beethoven blieb in der drückenden Sonnenhitze stehn und sagte: „Goethe's Gedichte behaupten nicht

allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Komponiren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimniß der Harmonie schon in sich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen und im letzten Augenblick da triumphire ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen. Ich möchte mit Goethe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde? — Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie? — Empfindet man nicht in dem Liede der Mignon ihre ganze sinnliche Stimmung durch die Melodie? und erregt diese Empfindung nicht wieder zu neuen Erzeugungen? — Da will der Geist zu schrankenloser Allgemeinheit sich ausdehnen, wo Alles in Allem sich bildet zum Bett der Gefühle, die aus dem einfachen musikalischen Gedanken entspringen und die sonst ungeahnt verhallen würden; das ist Harmonie, das spricht sich in meinen Symphonien aus, der Schmelz vielseitiger Formen wogt dahin in einem Bett bis zum Ziel. Da fühlt man denn wohl, daß ein Ewiges, Unendliches, nie ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege, und obschon ich bei meinen Werken immer die Empfindung des Gelingens habe, so fühle ich einen ewigen Hunger, was mir eben erschöpft schien mit dem letzten Paukenschlag, mit dem ich meinen Genuß, meine musikalische Ueberzeugung den Zuhörern einkeilte, wie ein Kind von neuem anzufangen. Sprechen Sie mit Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonien hören, da wird er mir Recht geben, daß Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt

des Wissens ist, die wohl den Menschen umfaßt, daß er aber sie nicht zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie giebt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniß. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein Anders, sie mit dem Geiste begreifen, — jemehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, deste reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständniß mit ihr. — Aber wenige gelangen dazu, denn so wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbaret, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben; so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht, auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grunde wie jeder Kunst, alle ächte Erfindung ist ein menschlicher Fortschritt. — Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolirende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe seine Herrschaft an dem Riesen ungebändigter Kräfte übt und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleiht. Was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, was er erreicht.

Wir wissen nicht, was uns Erkenntniß verleiht; das fest verschlossene Saamenkorn bedarf des feuchten elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes; ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprinzip gründen will, wird durch sie gehoben; obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt; so ist er doch glückselig in dieser Erzeugung, so ist jede ächte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, kehrt

durch ihre Erſcheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menſchen zuſammen, daß ſie Zeugniß giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm. Muſik giebt dem Geiſt die Beziehung zur Harmonie. Ein Gedanke abgeſondert hat doch das Gefühl der Geſammtheit, der Verwandtſchaft im Geiſt; ſo iſt jeder Gedanke in der Muſik in innigſter, untheilbarſter Verwandtſchaft mit der Geſammtheit der Harmonie, die Einheit iſt.

Alles Elektriſche regt den Geiſt zu muſikaliſcher fließender, ausſtrömender Erzeugung.

Ich bin elektriſcher Natur. — Ich muß abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit, ſonſt möchte ich die Probe verſäumen, ſchreiben Sie an Goethe von mir, wenn Sie mich verſtehen, aber verantworten kann ich nichts, und ich will mich auch gern belehren laſſen von ihm.“ — Ich verſprach ihm, ſo gut ich's begreife, Dir alles zu ſchreiben. — Er führte mich zu einer großen Muſikprobe mit vollem Orcheſter, da ſaß ich im weiten unerhellten Raum in einer Loge ganz allein; einzelne Streiflichter ſtahlen ſich durch Ritzen und Aſtlöcher, in denen ein Strom bunter Lichtfunken hin- und hertanzte, wie Himmelſtraßen mit ſeligen Geiſtern bevölkert.

Da ſah ich denn dieſen ungeheuren Geiſt ſein Regiment führen. O, Goethe! kein Kaiſer und kein König hat ſo das Bewußtſein ſeiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieſer Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund ſuchte, wo ihm denn alles herkomme; verſtünd' ich ihn ſo, wie ich ihn fühle, dann wüßt' ich Alles. Dort ſtand er, ſo feſt entſchloſſen, ſeine Bewegung, ſein Geſicht drückten die Vollendung ſeiner Schöpfung aus, er kam jedem Fehler, jedem Mißverſtehen zuvor, kein Hauch war unwillkührlich, alles war durch die großartige Gegenwart ſeines Geiſtes in die beſonnenſte Thätigkeit verſetzt. Man möchte weiſſagen, daß ein ſolcher Geiſt in ſpäterer Vollendung als Weltherrſcher wieder auftreten werde.“

Der Brief, vom 28. Mai 1810 datirt, ſteht in der Bettiniſchen Dichtung „Goethe's Briefwechſel mit einem Kinde“. Wieviel auch

an ihm Dichtung oder Selbſtverſpiegelung ſei, immer verdient er als Zeugniß, welche Vorſtellungen Beethoven in dieſem eigenthümlich begabten Geiſt erweckt, Beachtung.

Dieſe ganz beſtimmt umgränzte Bedeutung behält Bettinens Brief auch neben Schindlers Aeußerung über denſelben, der wir unbedenklich beiſtimmen. Schindler ſchreibt:

„Wer immer in jenem Goethe's Briefwechſel Band II Seite 190 das lieſt, was die anſcheinend überſpannte Bettina in dem Briefe vom 28. Mai 1810 unſern Beethoven ſagen läßt, der kann nicht umhin, ſich in ihm einen Schöngeiſt und monſtröſen Wortheiden zu denken, — und ſehr irrig. Die Art und Weiſe Beethovens, ſich in Allem und Jedem auszudrücken und zu erklären, war ſein ganzes Leben hindurch die einfachſte, kürzeſte und bündigſte, ſo in der Rede, ſo in der Schrift, wie letztere es überall dokumentirt. In ſchönen, gezierten Phraſen reden zu hören, oder ſo Geſchriebenes zu leſen, war ihm ſchon als der Natur zuwider unangenehm, viel weniger ihm ſelber geläufig; überall einfach, ſchlicht, ohne Spur eines Gepränges, ſo war Beethoven ebenfalls in der Konverſation. Daß er über ſeine Kunſt ſo dachte, wie Bettina ſchreibt, daß er in ihr eine höhere Offenbarung erkannte und ſie über alle Weisheit und Philoſophie ſtellte, das war ein Thema, über das er wohl öfter ſprach, aber es ſtets mit Wenigem beſeitigte. Mit welcher Rückſicht er dabei noch auf andre Künſte und Wiſſenſchaften blickte, die er alle im nahen Zuſammenhange mit ſeiner Kunſt hielt, war noch beſonders bemerkenswerth. — Wie würde nun Beethoven ſtaunen über all' das ſchöne Gerede, das ihm die angenehm ſchwatzende Bettina in den Mund legt, welches in einem poetiſchen Werke über den Meiſter recht wohl am Platze wäre, ſo aber in der That ſeinem ganzen natürlichen Weſen entgegen iſt! Er würde unbezweifelt ſagen: meine liebe, wort- und gedankenreiche Bettina, Sie hatten einen „Raptus", als Sie jenes an Goethe ſchrieben."

Daſſelbe Urtheil müſſen wir über die nachfolgenden drei Briefe fällen, die Beethoven an Bettina geſchrieben hat — oder geſchrieben

haben soll*). Sie sind aus dem Supplement der englischen Uebersetzung von Beethovens Biographie genommen.

I.

Wien 11. August 1810.

Theuerste Bettina!

Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie haben wohl selbst gesehen, daß ich in der Gesellschaft bin, wie ein Frosch auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort, bis eine wohlwollende Galatea ihn wieder in's gewaltige Meer hineinschafft. Ja ich war recht auf dem Trocknen, liebste Bettine, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weggehabt, daß Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann. Ich bin ein elender Mensch und beklage mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen sieht, und Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Kommunikation mit Menschen leicht haben kann. Sonst! — Vielleicht! — hätt' ich mehr Zutrauen gefaßt zu Ihnen. So konnte ich nur den großen, gescheiten Blick Ihrer Augen verstehen, und der hat mir zugesetzt, daß ich's nimmermehr vergessen werde. —

*) Unberechtigt wird Niemand den Zweifel an der Aechtheit finden, der sich aus Riemers Untersuchungen über Bettinens Roman, „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde", nämlich mit ihr, von der .... Phantastik oder Selbstdichtung überzeugt hat, die jene geistreiche Frau sich gestattete. Warum sollte nicht Beethoven aus ihren Augen Themate schöpfen, wie Göthe aus ihren Briefen Sonette, — aus denen sie die Briefe fabrizirt hatte. In dieser beglückenden Personen-Verwechselung mag sie Augen bei Beethovenschen Thematen gemacht haben, bis sie sich endlich überredete, die Themate seien aus ihren Augen gemacht.

Liebe Bettine, liebſtes Mädchen! — Die Kunſt! — Wer verſteht die, mit wem kann man ſich bereden über dieſe große Göttin! — Wie lieb ſind mir die wenigen Tage, wo wir zuſammen ſchwätzten, oder vielmehr korreſpondirten; ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geiſtreichen, lieben, liebſten Antworten ſtehen. So hab' ich meinen ſchlechten Ohren doch zu verdanken, daß der beſte Theil dieſer flüchtigen Geſpräche aufgeſchrieben iſt. Seit Sie weg ſind, hab' ich verdrießliche Stunden gehabt, Schattenſtunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herum gelaufen, als Sie weg waren, und auf der Baſtei: aber kein Engel iſt mir da begegnet, der mich gebannt hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebſte Bettine, dieſe Abweichung von der Tonart; ſolche Intervalle muß ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geſchrieben, nicht wahr? — daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack ſtecken, wo ich nichts höre und nichts ſehe von allem, was in der Welt vorgeht, weil Du, liebſter Engel, mir doch nicht darin begegnen wirſt. Aber einen Brief werde ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, ſie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' ſie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre ſonſt mit mir geworden? — Ich ſchicke hier mit eigner Hand geſchrieben: „Kennſt du das Land", als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich ſchicke auch das andere, was ich komponirt habe, ſeit ich Abſchied von Dir genommen habe, liebes, liebſtes Herz! —

Herz, mein Herz, was ſoll das geben,
Was bedränget dich ſo ſehr?
Welch' ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.

Ja, liebſte Bettine, antworten Sie mir hierauf, ſchreiben Sie mir, was es geben ſoll mit mir, ſeit mein Herz ein ſolcher Rebelle geworden iſt. Schreiben Sie Ihrem treuſten Freund

Beethoven.

II.

Wien am 11. Febr. 1811.

Geliebte, liebſte Bettine!

Ich habe ſchon zwei Briefe von Ihnen und ſehe aus Ihrem Briefe an Ihren Bruder, daß Sie ſich meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern. — Ihren erſten Brief hab' ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft ſelig gemacht. Wenn ich Ihnen auch nicht ſo oft ſchreibe, und Sie gar nichts von mir ſehen, ſo ſchreibe ich Ihnen 1000 mal tauſend Briefe in Gedanken. — Wie Sie ſich in Berlin in Anſehung des Weltgeſchmeißes finden, könnte ich mir nicht denken; wenn ich's nicht von Ihnen geſehen hätte; vieles Schwätzen über Kunſt ohne Thaten!!!!! Die beſte Zeichnung hierüber findet ſich in Schiller's Gedicht: „Die Zilfe", wo die Spree ſpricht.

Sie heirathen, liebe Bettine, oder es iſt ſchon geſchehen, und ich habe Sie nicht einmal zuvor noch ſehen können! ſo ſtröme denn alles Glück Ihnen und Ihrem Gatten zu, womit die Ehe die Ehelichen ſegnet. — Was ſoll ich Ihnen von mir ſagen! — „Bedaure mein Geſchick" rufe ich mit der Johanna aus; rette ich nur noch einige Lebensjahre, ſo will ich auch dafür, wie für alles übrige Wohl und Wehe, dem alles in ſich Faſſenden, dem Höchſten danken. — An Goethe, wenn Sie ihm von mir ſchreiben, ſuchen Sie alle die Worte aus, die ihm meine innigſte Verehrung und Bewunderung ausdrücken. Ich bin eben im Begriff ihm ſelbſt zu ſchreiben wegen Egmont, wozu ich die Muſik geſetzt, und zwar blos aus Liebe zu ſeinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber einem großen Dichter genug danken, dem koſtbaren Kleinod einer Nation? — Nun nichts mehr, liebe, gute Bettine, ich kam dieſen Morgen um 4 Uhr erſt von einem Bacchanal, wo ich ſo gar viel lachen mußte, um heute beinahe eben ſo viel zu weinen; rauſchende Freude treibt mich oft gewaltthätig in mich ſelbſt zurück. — Wegen Klemens vielen Dank für ſein Entgegenkommen. — Was die Kantate betrifft,

ſo iſt der Gegenſtand für hier nicht wichtig genug, ein anderes iſt ſie in Berlin; was die Zueignung, ſo hat die Schweſter dieſe ſo ſehr eingenommen, daß dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, iſt ihm damit auch gedient?

Nun lebe wohl, liebe, liebe Bettine, ich küſſe Dich auf Deine Stirne, und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für Dich auf. — Schreiben Sie bald, bald*) oft Ihrem Freunde Beethoven.

Beethoven wohnt auf der Mölker Baſtei im Pasqualati'ſchen Hauſe.

III.

Liebe gute Bettina!

Könige und Fürſten können wohl Profeſſoren machen und Geheimräthe ꝛc. und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menſchen können ſie nicht machen, Geiſter, die über das Weltgeſchmeiß hervorragen, das müſſen ſie wohl bleiben laſſen zu machen, und damit muß man ſie in Reſpekt halten; wenn ſo zwei zuſammenkommen, wie ich und der Goethe, da müſſen auch große Herren merken, was bei unſer Einem als groß gelten kann. Wir begegneten geſtern auf dem Heimwege der ganzen kaiſerlichen Familie. Wir ſahen ſie von weitem kommen, und der Goethe machte ſich von meiner Seite los, um ſich an die Seite zu ſtellen; ich mochte ſagen was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu, und ging mit untergeſchlagenen Armen mitten durch den dickſten Haufen. — Fürſten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolph hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiſerin hat gegrüßt zuerſt. — Die Herrſchaften kennen mich. — Ich ſah zu meinem wahren Spaß die Prozeſſion an Goethe vorbei defiliren. Er ſtand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite. Dann hab'

*) Höchſt frauenzimmerlich und höchſt unbeethovenisch dieſe ewigen Wiederholungen: „liebe, liebſte .... liebe, liebe .... liebe, gute .... bald bald!“ und dieſe zwei Jahr lange Liebeserklärung ohne Liebe!

ich ihm auch den Kopf gewaſchen, ich gab keinen Pardon und hab ihm alle ſeine Sünden vorgeworfen, am meiſten die gegen Sie, liebſte Bettina! wir hatten gerade von Ihnen geſprochen. Gott! hätte ich eine ſolche Zeit mit Ihnen haben können, wie der; das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Muſiker iſt auch ein Dichter, er kann ſich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine ſchönere Welt verſetzt fühlen, wo größere Geiſter ſich mit ihm einen Spaß machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während des herrlichen Mairegens, der war auch ganz fruchtbar für mich, die ſchönſten Thema's ſchlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einſt die Welt noch entzücken ſollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich Dich wieder ſehn, liebe, liebe Bettina, ſo verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geiſter können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall iſt mir am liebſten in der ganzen Welt. Dem Goethe habe ich meine Meinung geſagt, wie der Beifall auf unſer Einen wirkt, und daß man von ſeines Gleichen mit dem Verſtand gehört ſein will; Rührung paßt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muß Muſik Feuer aus dem Geiſt ſchlagen. Ach liebſtes Kind, wie lange iſt's ſchon her, daß wir einerlei Meinung ſind über alles!!! — Nichts iſt gut, als eine ſchöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man ſich nicht zu verſtecken braucht. Man muß was ſein, wenn man was ſcheinen will; die Welt muß einen erkennen, ſie iſt nicht immer ungerecht. Daran iſt mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, ſchreiben Sie bald, bald und recht viel, in acht Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute ſpielen ſie noch einmal. Er hat der Kaiſerin die Rolle einſtudirt, ſein Herzog und er wollten, ich ſolle was von meiner Muſik aufführen, ich hab's beiden abgeſchlagen, ſie ſind beide verliebt in chineſiſch Porzellan, da iſt Nachſicht von Nöthen, weil

der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, absurdes Zeug mach' ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich alles.

Gott wie lieb' ich Sie!

Teplitz, August 1812.

Dein treuster Freund und tauber Bruder
Beethoven."

Diese Briefe, — man hat vielleicht nicht das Recht, sie geradezu für erdichtet zu erklären, wenigstens liegt kein juridischer Beweis der Unächtheit, so wenig wie der Aechtheit vor, — wenn sie nicht erdichtet sind, so sind sie übersetzt ..... aus der Beethoven-Sprache in die Bettinen-Sprache. Niemals, — man vergleiche alle Briefe und Aufsätze, die von Beethoven vorliegen, mit jenen Bettinenischen Episteln, — niemals hat Beethoven so geschrieben. Er ist überall kurzgefaßt; nur in seinen Herzensergießungen läßt er sich weit gehn; das Herz fließt ihm gut musikalisch über und kein Wort kann ihm genügen, er wiederholt sich sogar, aber immer in kindlicher Herzenseinfalt. Hat er an Bettina geschrieben, so hat sie seine Briefe überdichtet, — und nicht einmal geschickt; es ist dann Beethoven im verwirrenden Spiegelrahmen Bettina.

Wir müssen uns hierin ungläubiger bezeigen als Schindler selbst, der die Erzählung von Beethoven's und Goethe's Begegnen mit dem kaiserlichen Hofe in Teplitz anerkennend hervorhebt. Gerade sie scheint uns den Stempel der Unächtheit an sich zu tragen. So zeigt sich nicht Unabhängigkeitssinn, der allerdings Beethoven eigen war, sondern Renommisterei, — und die hat Beethoven niemals blicken lassen. Auch geht man nicht mit untergeschlagenen Armen (schon weil es unbequem und im August zu heiß ist), sondern Bettine hat das Bild eines freien Mannes zeichnen wollen und es ist ein Handwerksbursch geworden. Allerdings ist es selbst begabtern

Frauen, einer George Sand zum Beiſpiel, unmöglich, einen rechten Mann darzuſtellen.

Wie es ſich auch mit jenen Briefen verhalte, ſo hat ſich doch Frau von Arnim gegen Beethoven ſtets theilnehmend und ſelbſt hülfreich zu nehmen gewußt. Sie war es, die ſeine Bekanntſchaft mit Goethe im Sommer 1812 in Teplitz vermittelte (oder vermittelt haben ſoll) und ihn mit dem Hauſe Brentano in Frankfurt in Beziehung brachte, an welchem er mehr als einmal einen Freund in der Noth fand. Schindler bezeugt das, indem er einen Brief Beethoven's aus dem Februar 1823 mittheilt: „Seher Sie doch einen Menſchenfreund aufzutreiben, der mir auf eine Bankaktie leiht, damit ich erſtens den Edelmuth meiner Freunde Brentano nicht zu ſehr prüfen müſſe, und ſelbſt durch den Aufenthalt dieſes Geldes nicht in Noth gerathe, welches ich den ſchönen Anſtalten und Verlehrungen meines theueren Herrn Bruders zu verdanken habe.“ Es waren ihm nämlich Gelder ausgeblieben.

Von höherer Bedeutung war das Verhältniß Beethoven's zur Gräfin Marie Erdödy. Dies Verhältniß, von ihrer Seite ganz ſelbſtloſe Verehrung, von ſeiner Seite Freundſchaft, ſollte ſein Denkmal in den

Deux Trios pour Piano, Violon et Violoncelle, Oe. 70

finden, die 1809 erſchienen und der Freundin gewidmet ſind.

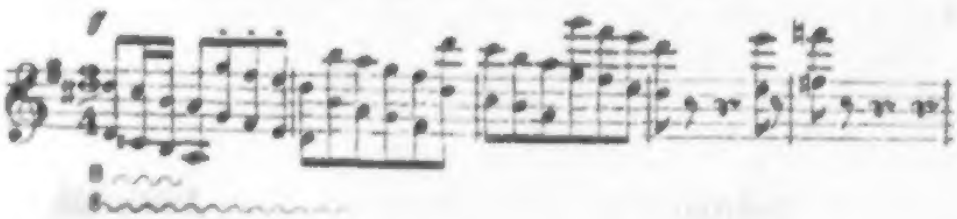
Iſt bei ihrer Dichtung Beethoven's Phantaſie jemals zu ſeiner Freundin hinübergeſchwebt, oder hat ſich durch die Erinnerung an ſie angeregt gefühlt: ſo muß dieſe Marie Erdödy ein bedeutendes Weſen geweſen ſein. Die Kompoſition verräth nichts, was ſichern Anhalt gäbe. Allein es wär' ein kläglich beſchränktes Mißverſtehn des Dichterweſens, wollte man annehmen, es ſei an perſönliches Erlebniß gebunden, der Dichter ſchreibe nothwendig jederzeit aus ſeinem vermaligen Zuſtande heraus, weil das allerdings auch geſchieht, wie die Cis moll-Sonate zeigt.

Die Trio's ſind von verſchiedener Natur. Das erſte, Ddur, ein machtvolles Idealſtück, Seelenbild, faſt ganz enthüllte Situation,

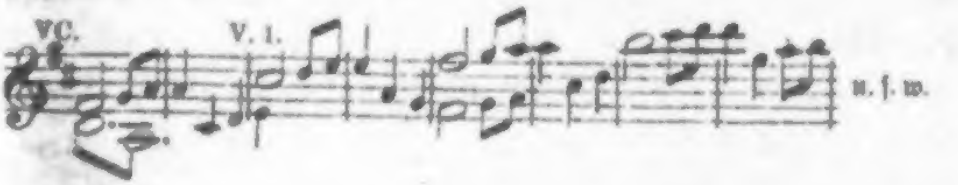
während das andre, Es dur, nichts als unterhaltende und anregende Musik zu bieten scheint. Immer und immer wieder, bis in die letzte Zeit, kehrt Beethoven von idealen Schöpfungen mit Liebe und Nachdruck zu diesem reinen „Musikmachen" zurück; das ist die Muttererde, die den Wurzeln Halt und erste Nahrung giebt, damit die Pflanze nicht nach Art schwächlicher Orchideen in der Luft schwebe, die verhütet, daß der ohnehin leicht phantastisch angeregte Geist des Musikers sich nicht gar verflüchtige und statt fester Lebensgestalten haltlose Traumgebilde zeuge, herübergelogen aus dem Reiche des freien Geistes in das Leben der Tonwelt.

Jenes erste Trio nun, aus D dur, ist sicher frei von jeder persönlichen Beziehung; und so gewiß es bestimmtern Anschauungen Leben giebt, ebenso gewiß wurzelt die Idee desselben sicher und fest im Leben der Tonwelt. Der Geist träumt nicht neben den Tönen, er hat sich seinen Leib gebaut aus diesen Tönen. Das ist diese Geist-Leiblichkeit*), die auf der einen Seite das Phantasma des irren Geistes, auf der andern die Prosa des Materialismus und Formgespieles hinter sich zurückläßt.

Der erste Satz tritt sogleich rasch entschlossen

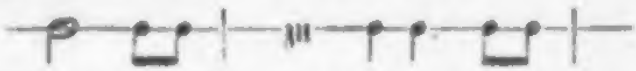


vor, stockt, sogar auf Moll, und zieht einen zweiten Satz (der Hauptpartie) erwägenden Sinnes



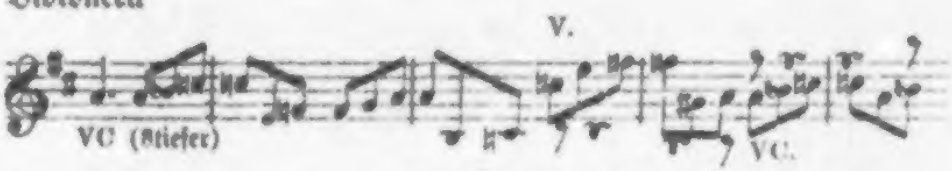
*) „Musik des neunzehnten Jahrhunderts."

nach ſich. Aber eben hier ſtählt ſich die zu Anfang gezeigte Energie. Das Motiv des Bedenkens hat ſich ſchon aus

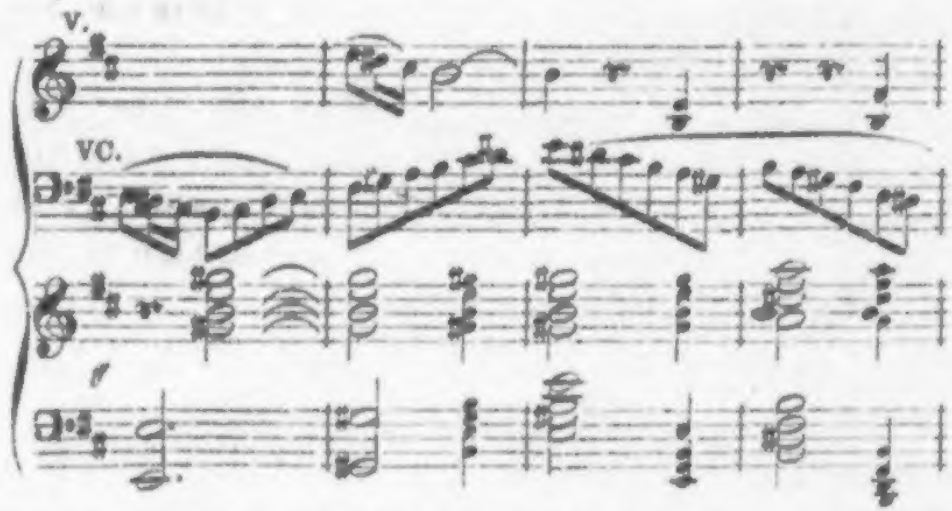


zu höherer Erregung geſteigert, es belebt ſich zu

arbeitet unter heftigen Einſchlägen des Piano auf die zweiten Viertel und unter tiefem Sechszehntel-Arpeggio (F A c f) in Violin und Violoncell

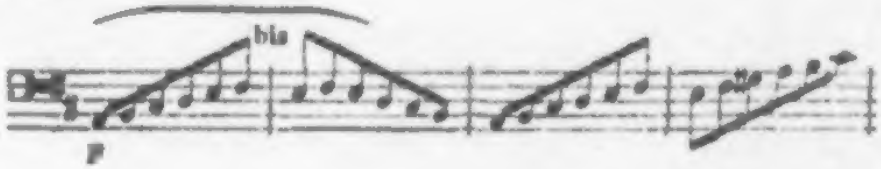


bis endlich der erſte Gedanke zu Prachtklängen des Flügels

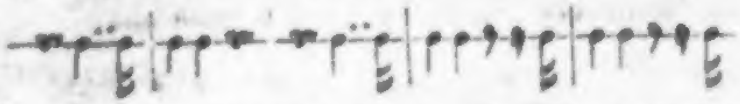


ſich triumphirend emporhebt und unter Verdoppelung der Streichinſtrumente behauptet.

Hier bildet ſich in A dur zu der fortwogenden Figur des vorigen Satzes



auf dem Flügel der Geigenſatz in dieſer Rhythmik



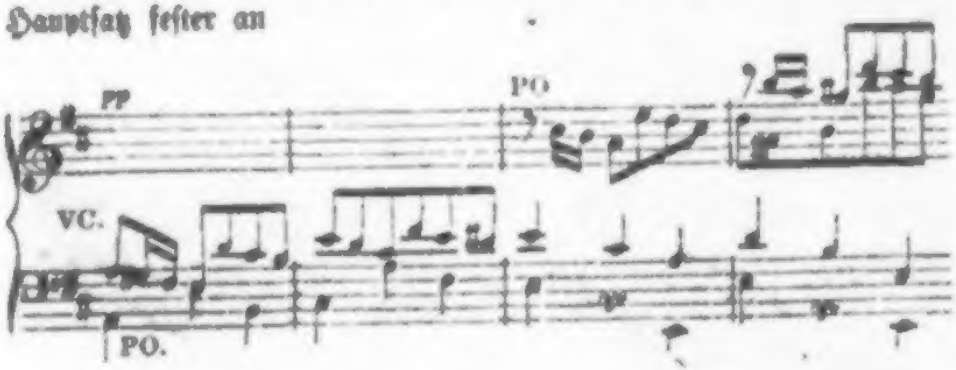
mit dem Sinn geſpannter, unruhiger, gehemmter Erwartung. Zu dem bebenden Verklingen des Piano (unten die Quinte D—A, oben in der dreigeſtrichenen Oktave Trillerfigur) kommen die Saiteninſtrumente auf den bedenkenvollen zweiten Hauptſatz

und bilden unter dem hinabfliegenden Arpeggio des Piano, den Schluß.

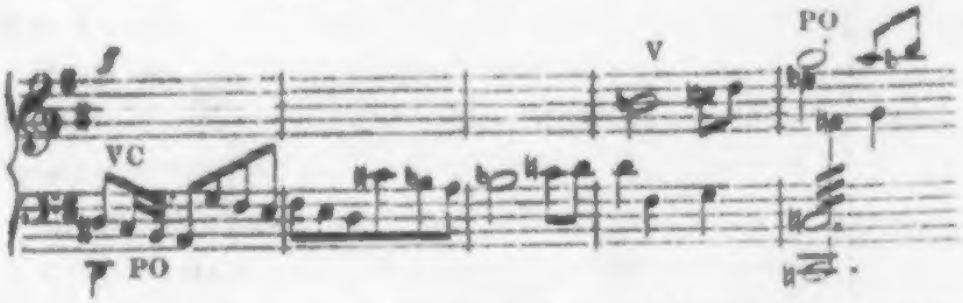
Durchweg liegen die Inſtrumente weitgeſpannt, das Piano — das Phantaſie-Inſtrument, — oft um drei Oktaven weit, und die Bogeninſtrumente zwiſchen inne.

Hier in dieſem ganzen Vorgang iſt kein offner Kampf, kein Ringerwerk, auch nicht mit dem Schickſal, (Beethoven kommt niemals auf Abgethanes zurück) überhaupt keine Tagesthat. Es iſt ein großer Drang, ein dunkles Unterfangen, das im Lichte (Edur) ſich nicht behaupten kann und doch nicht abläßt. Man wird an das alte Magna volvit in animo (große Entſchlüſſe wälzt er im Geiſt) erinnert.

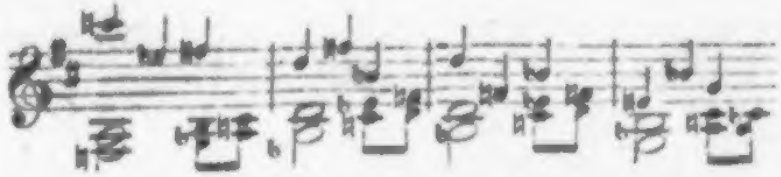
Vier Nachſchläge des a im ppp laſſen den erſten Theil ganz verklingen; der zweite faßt vor allen Dingen den entſchlußvollen Hauptſatz feſter an



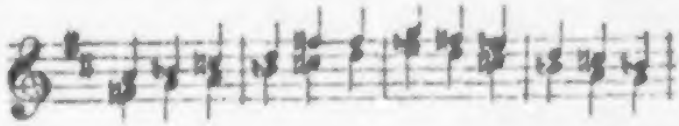
und wendet ſich in der Wiederholung damit nach D. Hier drängt ſich wieder das erſte Motiv des erwägungsvollen zweiten Hauptſatzes, der ohnehin dem erſten entſprungen und verwandt iſt, in ſanftem Hin und Her mahnend an,



und es ſteigt über dem in Sechszehnteln, in Oktaven ausſchallenden Grundton F-F das Bedenkmotiv im Piano hinab, während in den Saiteninſtrumenten das andere entgegentritt



und ſich ſanft andringend in dieſen neugebildeten Satz



verwandelt.

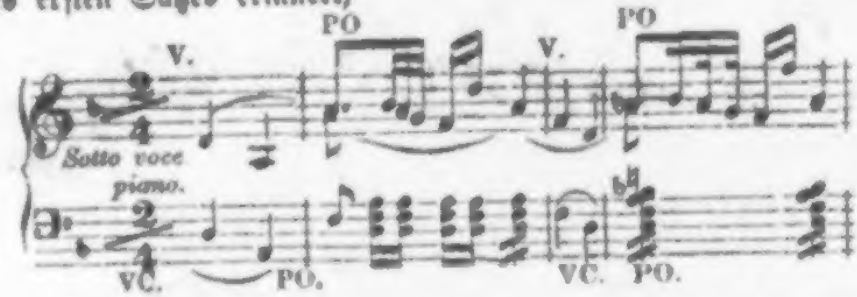
Was ſich weiter hier durchkämpfen will, wie der dritte Theil urplötzlich nach B umſchlägt bis zu der Rückkehr des triumphirenden Satzes, der diesmal auf A erſcheint, — das Alles bleibe unerwähnt. Gern geben wir zu, daß jede Deutung des bisher Gegebenen angezweifelt werden kann. Man kann — dies iſt ja meiſtens möglich — ſich dabei zufriedenſtellen, daß hier die drei Inſtrumente ihr Tonſpiel mit einander getrieben, nur in eigenthümlicher, bisweilen wunderlicher Weiſe. Dies ſei, wird man dann zufügen müſſen, in aller Formgediegenheit und ſehr ſtetiger Entwickelung geſchehn. Es ſei darum.

Aber nun kommt der zweite Satz, Largo assai ed espressivo. Er hat dem ganzen Werk unter den Musikern von Alters her den Namen „das Fledermaustrio“ erworben, denn im Largo wurden sie von der Ahnung seines unheimlichen Inhalts unversehens und unvermeidlich überschlichen. Ein gewiegter und sehr gescheuter Komponist, taghell wie die Prosa und sicher in seiner artigen Begabung und Geschicklichkeit, richtete sich bei diesem Largo höher und höher verwundert hinhorchend auf und fragte staunenvoll: „Was will er? wie kommt er dazu? Alles hab' ich verstanden, nur das nicht!“ Er karakterisirte sich und das Nachtgedicht zugleich in dieser Frage; dergleichen

— es fehlt der Glaube! —

fand in ihm keine Stätte.

Denn hier, gleich vom ersten Einsatz der beiden Bogeninstrumente mit dem Piano an, der leis' an jenes bedenkenvolle Motiv des ersten Satzes erinnert,



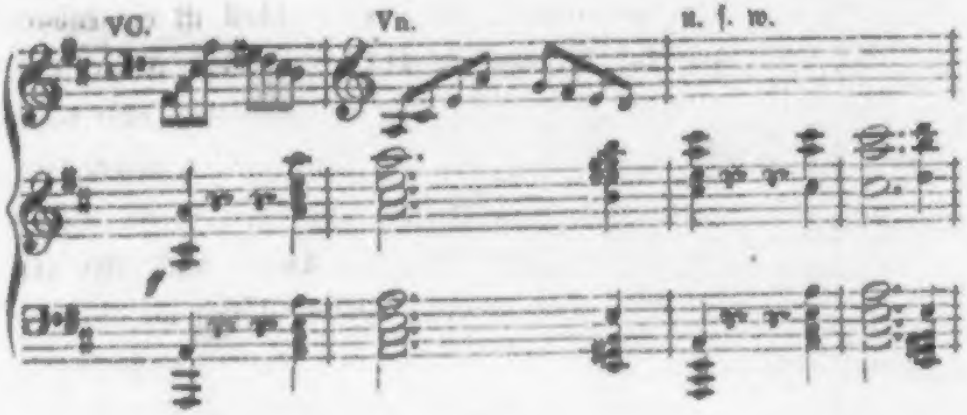
thut sich für den, der schauen kann, das nächtige Reich auf, (il regno del pianto eterno,) mit thränennaher bleicher Angst von schreck-eindröhnenden unvorhergesehenen Donnern durchschüttert, ganz überfüllt von langhinabzitterndem leisen Stöhnen. Unter dem Beben des Piano setzten die Saiteninstrumente den Wechselsang der beiden Motive, die sich oben Takt 1 und 2 gezeigt, fort. Die Wiederholung des Anfangs, anders gewendet, kommt beinah' — aber doch nicht ganz im hellen C zur Ruhe, fast zu einer gewissen Kraft, die aber in langer Klage dahinstirbt. Es ist ein weiter Gang durch pfadlose Finsternisse. Dahin also zielte das Aufraffen, Entschlußfassen und Anstreben und zweifelvolle Zurücktreten des ersten Satzes!

Im Zuſammenhang' erklärt Eins das Andere; Leben iſt Zuſammenhang und Folge haben, ohne Zuſammenhang und Folge kann Leben nicht gefaßt werden.

Genug für die Verſtehenden, für die Andern zuviel.

Der dritte Satz, das Finale Ddur, hat ſich friſch für's Leben ermannt. Aber nach ſolcher Nacht gelingt das nicht ſobald; zweimal bricht das Thema zweifelhaft ab, einmal auf der Dominante von Hmoll unvollkommen, unbefriedigt, dann auf dem Dominantakkorde ſchließend, der auch nicht befriedigt.

Auch die Achtelwogen aus dem erſten Satze kehren wieder, jetzt aber mit friſcherem Muth erfüllt; höhere Kraft iſt errungen. Diesmal hat die Unterwelt ihre Beute nicht feſtgehalten, der Schlußſatz, wieder im Anklang an den Edur-Satz des erſten Allegro,



ſchaut weit hinaus in das Leben. —

Ueber das andere Trio wollen wir E. T. A. Hoffmann vernehmen, in dankbarer Erinnerung, daß er der Erſte war, der über Beethoven, über die Cmoll-Symphonie, mit verſtehendem Herzen geſprochen.

„Das fließende, in einem ruhigen Karakter gehaltene Thema des Einleitungsſatzes wird von den drei Inſtrumenten in einer kanoniſchen Imitation vorgetragen. Unerachtet des Sechsachtel-Taktes, der ſonſt dem Hüpfenden, Scherzhaften ſo eigen iſt, behauptet das Allegro einen ernſten adligen Karakter. Unwillkürlich

ward ich an manche Mozartſche Kompoſitien gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Es dur erinnert, die unter dem Namen des Schwanengeſanges bekannt iſt; ich ſpreche von dem Thema, nicht von der Ausführung und Struktur des Satzes, in der wieder der Beethovenſche Genius auf die originellſte Weiſe hervortritt. In den Sechsachtel-Takt umgeſchrieben, tritt am Ende, wiederum kanoniſch imitirt, das Thema des Einleitungsſatzes auf. So wie der Satz hier geſtellt iſt, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künſtliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde wunderbare Erſcheinung das Gemüth anfregt. Es beweiſet den überſchwenglichen Reichthum des genialen Meiſters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten ſo viele Motive entſprießen, die ſich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baumes, darbieten. Im zweiten Theil iſt ein enharmoniſcher Uebergang aus Des moll in H dur. In dem Flügel und dem Violoncelle hat B. Es dur vorgezeichnet, die Violine aber ſchon H dur nehmen laſſen. Offenbar, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pauſen dem Spieler ſehr erleichtert wurde. Das Allegretto C dur hat ein gefälliges ſingbares Thema nach Art der Symphonien Haydn's aus variirenden Zwiſchenſätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. Das herrliche Thema des Allegretto in A dur, das eigentlich der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelſatz iſt, erinnert an den hohen edlen Adlerſchwung Mozartſcher Sätze ähnlicher Art. Im Trio moduliert der Meiſter in keckem Vertrauen auf ſeine Macht und Herrſchaft über das Reich der Töne, höchſt unerwartet. Man ſieht da, welchen Reichthum pikanter Effekte das enharmoniſche Syſtem darbietet; aber Rezenſent dürfte die Meinung jedes ächten, geſchmackvollen Muſikers für ſich haben, wenn er den Gebrauch dieſer Mittel nur dem tief erfahrenen Meiſter vertraut, und jeden, der noch nicht in den innerſten Zauberkreis der Kunſt getreten, recht ſehr davor warnt. Nur

der Künſtler, der den excentriſchen Flug ſeines Genie's durch das eifrigſte Studium der Kunſt zügelte, der ſo die höchſte Beſonnenheit erlangte, weiß es klar und ſicher, wo er die frappanteſten Mittel der Kunſt mit voller Wirkung anwenden ſoll. Im Final iſt wie im erſten Trio ein fortdauerndes, immer ſteigendes Treiben und Drängen; Gedanken, Bilder jagen in raſtloſem Flug vorüber und leuchten und verſchwinden wie zuckende Blitze — es iſt ein freies Spiel der aufgeregten Phantaſie. Und doch iſt dieſer Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigſt mit einander verwandten Figuren gewebt. Es giebt in dieſen Trios, wenn von bloßer Fingerfertigkeit und halsbrechenden Paſſagen auf und ab mit beiden Händen, in allerlei ſeltſamen Sprüngen und poſſierlichen Capriccio's die Rede iſt, im Flügel gar keine beſondere Schwierigkeit und doch iſt ihr Vortrag bedingt recht ſchwer."

145

Drittes Buch.

1818 1827.

Mit frischen Segeln.

So weit hatten eigne Kraft und glücklicher Erfolg Beethoven getragen, daß er Alles unternehmen konnte, daß sich Alles, was ein glanzvolles Musikfest begehrte, gern an ihn wandte und man gegenseitig des Erfolgs sicher war.

Doch nicht immer. Das sollte das erste der hier zur Betrachtung kommenden Werke klar machen. Es war die erste Messe, die Beethoven schrieb und die unter dem Titel

Messa a quattro Voci coll' accompagnamento dell' Orchestra

(Drei Hymnen u. s. w.)

als Op. 86 bei Breitkopf und Härtel in Partitur herauskam. Außer dem Orchester ist auch auf Orgelbegleitung gerechnet, neben den vier Chorstimmen kommen vier Solo-Stimmen zur Mitwirkung.

Wie kam Beethoven zur Kompesition einer Messe? — Die äußerliche Antwort ist: er hat sie auf Veranlassung des Fürsten Paul Esterhazy oder in Rechnung auf ihn unternommen; in der That wurde sie im Jahr 1810 zu Eisenstadt, der Sommer-Residenz des Fürsten, vor demselben zum erstenmal unter Beethovens Leitung in Gegenwart Hummels, der Kapellmeister des Fürsten war, aufgeführt.

Ein solcher Anlaß genügt für die meisten Musiker; wie viele gehen sogar ohne weitern Antrieb, als die Lust, sich einmal an den

Chor- und Orchestersatz zu ersättigen, an kirchliche Komposition. Es ist nichts dagegen zu sagen. Allein bei einem Beethoven darf und muß man ernstlicher fragen; denn der Sinn, in dem ein Werk unternommen wird, entscheidet zuerst über den Erfolg.

Hier muß man sich nun vor Allem sagen, daß in jener Zeit weder die Inbrunst, zu der die lutherische Kirche sich einige Jahrzehnte zuvor in Bach und Händel erhoben, noch das Macht- und Prachtgefühl, das die katholische Kirche ältern italischen und andern Komponisten erweckt hatte, erwartet werden durfte. Nicht einmal jene kindliche Eingewohntheit eines Haydn und Mozart, die lebenslang im Verband mit ihrer Kirche und in Thätigkeit für sie geblieben waren, konnte Beethoven zu statten kommen. War er auch kein Atheist, wie Haydn ihn einst gescholten, so war er doch eben so wenig seinem Innern nach Katholik. Wandte sich sein Geist bisweilen den Vorstellungen des Göttlichen zu, so fand er nicht im Glauben der Kirche seine Befriedigung, sondern im Sinnen oder im Staunen über das Unendliche. Wir haben schon einmal (Th. I. S. 323) jener Inschrift gedacht, die ihm so bedeutsam erschienen war. In den Händen eines Handschriften-Sammlers hat sich ein Quartblatt gefunden, von Beethoven mit großen kühnen Zügen geschrieben, buchstäblich also beginnend:

„Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von Seinen Werken gewahr werden, können wir schlüßen, daß er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Was frei ist von aller Gelüst und Begier, das ist der Mächtige" u. s. w.

zwei Seiten voll theosophischen Inhalts dieser Art.

Das letzte Zeugniß von seinem Standpunkte legte er spät, im April 1823 ab, also nach der Komposition seiner zweiten Messe. Damals erhielt er den deutschen Text, den der Musikdirektor Scholz aus Warmbrunn seiner ersten Messe untergelegt hatte; der Messentext und Gehalt ist da ganz beseitigt und die Musik ist zu „drei Hymnen" verwendet. Bei der Parodie auf „qui tollis" stoßen

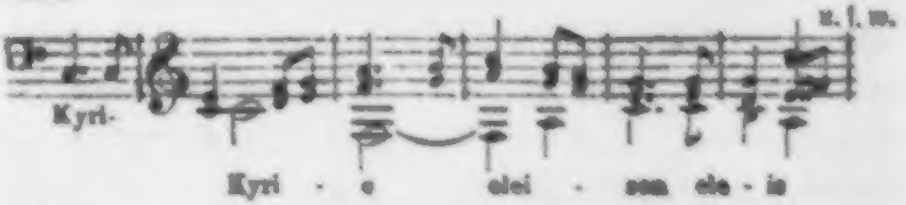
ihm die Augen über und er sagte tiefgerührt: „Ja, so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb!“ Er beabsichtigte sogar, auch die zweite Messe durch Scholz paraphrasiren zu lassen; nur der Tod desselben machte das unausführbar.

Nun haben zwar allerdings Kunst und Kunstkritik im Allgemeinen nicht nach dem Glaubensbekenntnisse zu fragen. Wenn man aber einen Glaubenstext behandelt, ohne seinen Inhalt tief und innig gefaßt zu haben, wenn man sogar sein Gefühl nicht in ihm, sondern in ganz andern, später von fremder Hand herzugebrachten Worten ausgesprochen findet: so muß ein tiefer Einklang von Wort und Ton wohl bezweifelt werden.

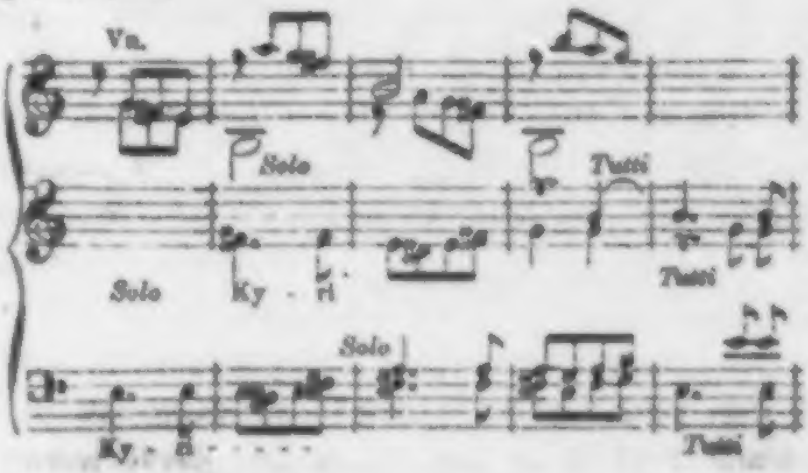
Und das erweist sich, wie uns scheint, an dieser Messe von Beethoven. Er steht zu hoch, als daß sein Andenken geschmälert würde, wenn man wirklich an einzelnen Werken gewahr wird, daß auch ihm wie jedem Menschen eine Schranke gesetzt war, die er nicht hat überschreiten mögen oder können. Dergleichen muß ausgesprochen werden und kann es, gegenüber den jüngern Kunstgenossen, nicht stark genug. Sie müssen inne werden, daß selbst die eminente Begabung eines Beethoven keinen vollen Ersatz bietet, wenn die beiden andern Bedingungen vollkommenen Gelingens, Verbildung für die bestimmte Aufgabe und vollständige Hingebung an dieselbe, nicht erfüllt sind. Beethoven — wir wagen es auszusprechen, weil wir es für wahr halten müssen — fehlte für die Messe nicht blos der konfessionelle Anschluß an ihren Inhalt und Zweck, sondern auch das Einheimisch-Sein in der Chorkomposition, die, wie jede Kunstgattung, ihre eigenen Bedingungen hat und namentlich ohne kräftiges und treues Erfassen des Worts, das in den Stimmen dramatisch wird und sie zu selbstständiger Persönlichkeit erhebt, nicht vollkommen gelingen kann, ans dem Grund auch vorzugsweis polyphone — das heißt eben dramatische Fassung und wohlerwogne bestimmte Gruppirung der Stimmen fodert.

Zum Glück ist es nicht unsers Berufs, hier eine Kritik zu liefern; für die Gegenwart ist sie unnöthig, weil das Werk ohnehin

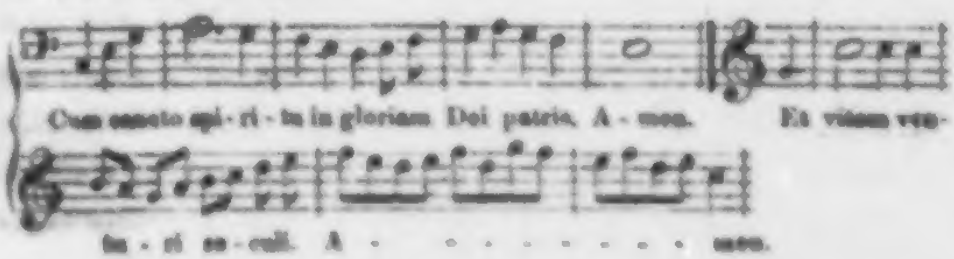
in ihr keine Stellung erworben hat, die dem Namen Beethoven entspräche, — für die Nachwelt noch mehr, die hat ganz andere Werke von Beethoven zu erfassen. Im Allgemeinen darf ausgesprochen werden: hier ist Beethoven nicht der, den wir lieben und verehren. In diesem homophonen, liedförmig angelegten Kyrie-Christe,



in der zweiten Melodisirung derselben Worte, deren es nicht bedurft hätte, die unmöglich gewesen wäre, wenn die erste Fassung aus vollem Herzen geflossen wär' und das Herz ganz eingenommen gehabt hätte,

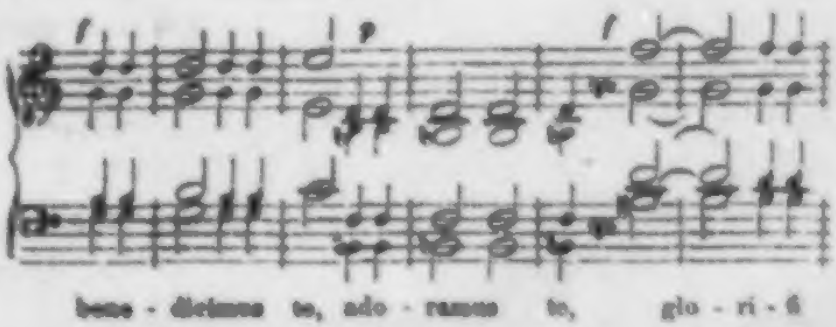


in diesen Fugato-Themen

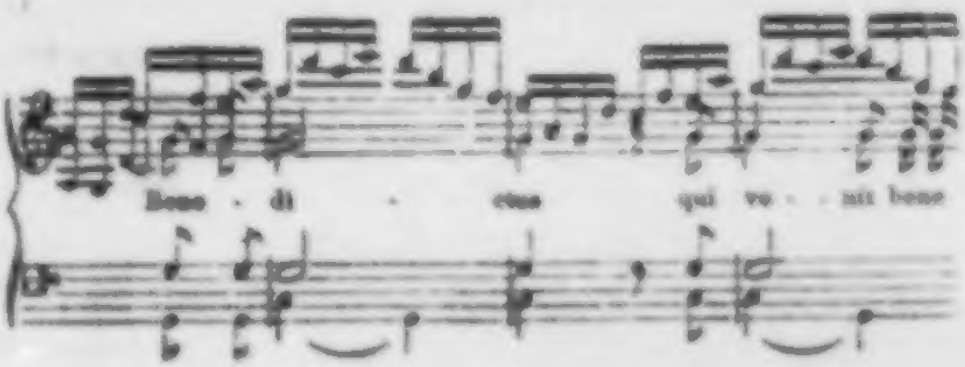


in dem einschmeichelnden — mehr wüßten wir nicht zu sagen — Benedictus: in alle dem vernehmen wir nicht mehr, als alle so-

benswerthen Meſſenkomponiſten jener Zeit, die Hummel, und wie ſie alle heißen, auch gegeben. Sie alle, und hoch oben über allen Haydn und Mozart, hatten den Vortheil vor Beethoven voraus, daß ſie ſich dem damaligen, die Sache des Kultus leicht und gefällig nehmenden Sinn der Geiſtlichkeit und der Gemeinde anbequemten, weil ſie ſelber in der Gemeinde ſtanden. In Beethoven rang aber die nimmerruhende, ſtets und überall von bedeutſamen Klängen erfüllte Phantaſie, das Ihrige zu den Worten und Stimmen, mit denen ſie ſich eingelaſſen, hinzuzuthun. Wenn er im benedicimus te den Chor ſo

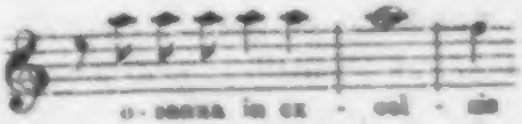


aus der höhern in die tiefe Lage und wieder hinauf in jene führt, ſo iſt das ein rein muſikaliſcher Zug, — die tiefe Lage ſoll den Schauern der Andacht entſprechen, — wobei nur die Natur des Geſanges und der Geſangſprache (man erwäge die Sprünge von $\bar{e}$ nach $\bar{d}$, von $\bar{d}$ nach $\bar{f}$, von $\bar{c}$ nach B von B nach $\bar{h}$) unerwogen und ungefühlt geblieben iſt. Und wenn im Benedictus der ganze Chor ohne irgend einen Anlaß im Texte auf g und c – g ruht, während die melodiſche Bewegung in Flöte und Violin



liegt: so meint man jenen milden, geheimnißvollen Klang der Hörner zu vernehmen, den Beethoven so sehr liebt und so glücklich zu brauchen gewußt.

Seltsamer Weise zeigen sich hier auch Fälle jener Unbequemlichkeiten und Unangemessenheiten, die sich in der neunten Symphonie und zweiten Messe häufen sollten, wie z. B. das Zuhochsprechen,



nämlich in Lagen, wo natürlicher Weise nicht gesprochen wird und, weil die meisten Stimmen (wo nicht alle) zum Falsett greifen müssen, nicht wohl gesprochen werden kann. Man würde gröblich irren, wenn man dergleichen aus einem Mangel an Kenntniß der menschlichen Stimme und Sprachweise erklären wollte; das Nöthigste darüber ist in einer Stunde zu lehren und in zweien zu lernen; und wie Herrliches hat, gerade in Bezug auf Gesanglichkeit, Beethoven vor und nach der Zeit geleistet, z. B. in den Gellertschen Liedern, in Adelaide, in Fidelio, in der Scene Ah perfido und vielen kleinern Gesängen, die wir nicht betrachten dürfen, dann später in den Ruinen von Athen und im Liederkreis an die ferne Geliebte!

Die höchst merkwürdige Erscheinung — denn sie wiederholt sich vom jetzt an — ist auch, wie uns scheint, nicht physikalisch oder pathologisch, sondern nur psychologisch zu erklären. Folge der Gehörsabnahme kann es wenigstens nicht unmittelbar sein, denn Jeder, selbst der thätigste Musiker, hat weit mehr Sprache gehört, also seiner Erinnerung einprägen lassen müssen, als Musik. Auch sind Stimmumfang und Sprachton weit einfachere Erscheinungen als die zusammengesetzten der Harmonie und die weite Sphäre der Melodie und musikalischen Betonung, folglich leichter zu fassen und im Gedächtniß zu bewahren; gerade in der spätern Zeit seines Lebens und Leidens hat aber Beethoven den feinsten, bis dahin von

ihm ſelbſt nicht erreichten Sinn für Melodie und Rhythmus bewieſen.

Der Anlaß zu jener Erſcheinung ſcheint vielmehr in Beethovens Grundrichtung zu liegen. Er war von Anfang an der Inſtrumentenwelt zugewendet, in ihr fand er das Unausſprechliche, das Myſterium, die eigentliche und reine Muſik, den unmittelbaren Wiederſchein ſeines eigenen Geiſtes. Sein Ertauben beſtärkte und befeſtigte nur dieſe Neigung, indem es ihn vom lebhaftern Verkehr mit den Menſchen ausſchloß und in ſein Inneres zurückwies, ihn gleichſam darin gefangen nahm. Wo nun der Fall eintrat, daß das Wort nicht in ſeiner Redekraft und beſondern Bedeutung ihn faßte und hielt, wo es nur allgemeine Anregung und ein nicht ſelbſtändig beſtimmender Anhalt für die Kompoſition ward, da gab er ſich ſeiner Neigung hin, Wort und Stimme verloren ihre ſelbſtändige Bedeutung und gingen elementariſch in dem allgemeinen Muſikweſen auf. *Die Menſchen wurden ihm Inſtrumente, wie die Inſtrumente ihm Perſonen geworden waren.*

Dies hat ſich zuerſt in der erſten Meſſe gezeigt und mußte ſich noch in merkwürdigſter Weiſe ſpäter entwickeln.

Was nun jene Meſſe betrifft und ihr nächſtes Schickſal, ſo wirkte noch ein beſondrer Umſtand auf die Entſcheidung darüber ein. Der Fürſt hatte beſondre Vorliebe für Haydn's Kirchenmuſik, hatte ſich an ſie gewöhnt, ſo lange Haydn Kapellmeiſter ſeines Hauſes geweſen war; unmöglich konnte die neue Meſſe ihm zuſagen. Als nun nach der Aufführung Beethoven zu ihm trat, richtete der Fürſt im Beiſein von Hummel und andern achtungswerthen Perſonen in gleichgültigem Ton die Worte an ihn: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie da wieder gemacht?“ Beethoven, ſchon über dieſe Anrede betreten, wurd' es noch mehr, als er Hummel neben dem Fürſten ſtehn und lachen ſah. Er verließ auf der Stelle Schloß und Stadt, hat auch die Meſſe nicht Eſterhazy, ſondern dem Fürſten Kinsky gewidmet. Auf Hummel aber richtete ſich eine

Erbitterung, die in Beethoven ohne Beispiel ist, und erst auf seinem Sterbelager Versöhnung finden sollte.

Um der anziehenden Frage, die die Messe in Bezug auf Stimmbehandlung angeregt, festern Anhalt zu geben, gesellen wir der Messe gleich außer der Ordnung eine spätere Komposition zu:

Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Goethe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig von Beethoven. 112tes Werk.

So hat Beethoven eine der merkwürdigsten Kompositionen überschrieben. Merkwürdig ist sie vor allem schon in der Wahl des Gedichts. Das Gedicht — wir reden vorzüglich vom ersten —

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Regt keine Welle sich.

ist eines von denen, die mehr noch durch das, was nicht ausgesprochen wird, als durch das ausgesprochne Wort ergreifen, wofern der Leser die stummen Gedanken zu errathen und zuzufügen weiß. Nicht die Beschreibung, nicht das Bild

In der ungeheuern Weite
Regt keine Welle sich.

ist der eigentliche Gedanke des Dichters. Der Geist des Sängers — des Schiffers fühlt sich allein, ein verlorner Punkt auf dem gleißnerisch glatten, tückisch lauernden Ungeheuer, seiner Willkühr hingegeben, die Pulse in der Todesangst stockend, in der ungeheuern Weite keine Flucht. Diese Todesangst des Einsamen, Aufgegebenen, nicht die Beschreibung, die wir lesen, ist die Seele des Gedichts. Ausgesprochen die Todesangst, das hätte ein klein elegisch Gedicht gegeben statt der stillen, in ungeheure Weite wachsenden Anschauung.

Iſt das wahr, ſo muß man anerkennen, daß die Muſik dem Gedichte nur nehmen, nicht geben kann. Denn unabänderlich legt ſie ihr Gewicht in die Wagſchale der Verſinnlichung, und überbaut den verſchwiegenen Gedanken noch mehr. Goethe's keuſche Enthaltſamkeit wirkt mehr, als die glühendſten Farben ſinnlicher Darſtellung vermögen.

Allein nun hatte ſich das Gedicht Beethoven's bemächtigt. Ein ſolcher Funke, in ſeine Bruſt geworfen, der in ſeiner Kunſt bis an die äußerſte Gränze der Ahnung und des Schweigens gedrungen war: wie mußte er zünden!

Das ganze Orcheſter, mit vier Hörnern, Trompeten und Pauken (vor dem heutigen Franzoſenthum viel) und der Chor müſſen ſich zum Organ des Dichters hergeben. Unerhört geſtaltet ſich die Stimmlage und alles Uebrige, die glatte tückiſche Stille zu malen. Regungslos liegen die Saiteninſtrumente weit auseinander gezogen, auf D-fis-fis, lauernd, auseinandergeſcheucht Ober- und Unterſtimmen,

bewegen ſich in hohler Oktavenfolge in den Schluß. Schon hier, wie überhaupt im erſten Satze, ſind die Akkorde häufig unvollſtändig gelaſſen; vierundzwanzig Takte durch wird der Geſang blos vom Pianissimo der Saiten getragen; das

Keine Luft von keiner Seite,
Todesſtille —

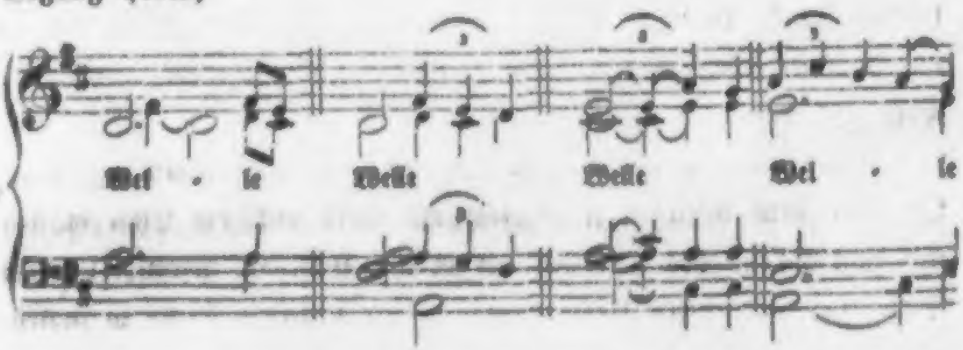
iſt von Pauſen unterbrochen, mit ſtumpf abbrechendem Pizzicato begleitet. Erſt im fünfundzwanzigſten Takte, zu dem

Aengſtlich

miſchen ſich zu den Singſtimmen die vier Hörner und die Fagotte;

die übrigen Instrumente ſchweigen, daß man ungeſtört die Tiefe dröhnen höre. So iſt alles vereint, das bange Schweigen, die falſche Ruhe zu malen.

Wie tief Beethoven von der ſinnlichen Vorſtellung durchdrungen geweſen, zeigt ſich in der an ſich unbedeutenden Ausmalung des Wortes Welle, zu der ſich jedesmal die Stimmen in leiſer Bewegung heben,

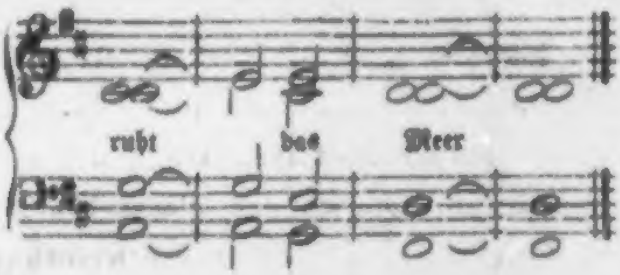


dergleichen ſich im ganzen Satze nicht weiter findet. *) Und damit

*) Auch an dieſem Falle kann man gewahr werden, wie entblößt von allem Kunſtſinne die Erörterung über muſikaliſche Malerei meiſt geführt worden iſt. Wie kann man, ohne das Weſen der künſtleriſchen Thätigkeit aus den Augen verloren zu haben, nur die Frage aufwerfen, was und wo gemalt werden dürfe? Dürfen ſetzt Wahlfreiheit voraus; jene Frage wäre daher nur ſtatthaft, wenn es im Belieben des Künſtlers ſtände, zu malen oder nicht. Aber das iſt ja ſo ganz anders! Der Künſtler malt nicht, weil er will, weil es ihm eben beliebt, ſondern weil er muß, weil die ſinnliche Vorſtellung ihn durchdrungen, ſich ſeiner bemächtigt hat und unwiderſtehlich hervorbricht, wie der gezeitigte Keim durch die härteſte Hülſe. Der Künſtler kann eben ſo wenig die Abſicht haben zu malen, als nicht zu malen, ſondern jedes Werk löſet ſich ihm in ſeiner Ganzheit aus dem Innern. — Welche Abſicht hätte Beethoven bewegen können, das unbedeutende Wort Welle zu malen? Aber er mußte es, denn ſeine Seele war erfüllt von dem Bilde des Meeres, dies Bild drang in ſeiner Ganzheit hervor, und dazu gehörte auch das Bild der Welle.

Wer aber ohne dieſe innere Nothwendigkeit malt, vielleicht weil es Haydn oder ſonſt wer gethan, der irrt immer, er mag malen, was und wo und wann er will; denn es mangelt dem Wirken ſeines Geiſtes jene Einheit und Unheilbarkeit, aus der allein eine vollendete Kunſtſchöpfung hervorgehn kann. Man kann alſo für den Künſtler nicht Regeln aufſtellen, was gemalt werden dürfe, ſondern nur das würde, wüßt' ers nicht ſchon, ihm zu ſagen ſein: laß dich von deinem Gegenſtande ganz durchdringen und ihn dann frei heraustreten, ohne zuzuthun und ohne wegzunehmen.

der Schluß die Vorſtellung ungeſtört fortwirken laſſe, unterläßt der Baß ſeinen beſiegelnden Schlußfall von A auf d und tritt in die ſchwindende nachhallende Tiefe nieder,



während nur das Violoncell das große D pianissimo darunter ſetzt.

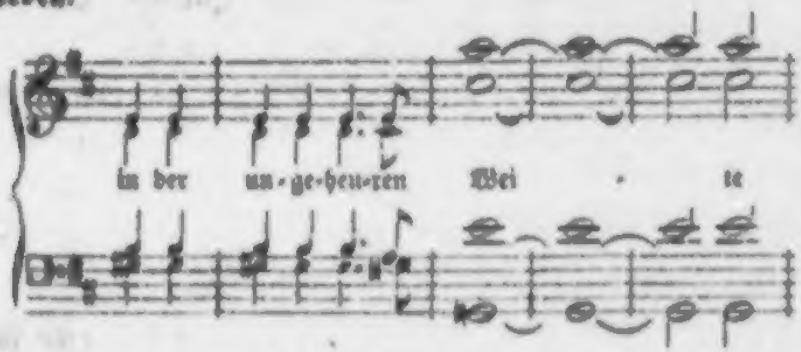
Gleichwohl iſt nicht die Schilderung, ſondern die Grundidee, wie wir ſie oben angedeutet, die Seele der Kompoſition; Beethoven iſt das nicht entgangen; dies verräth ſich in Einem, aber einem gewaltigen Zuge. Nach jenem oben beſchriebenen

Todtenſtille [illegible]lich

drängen ſich zu den Worten

In der ungeheuren — — Weite

zum erſtenmal die Singſtimmen in enger Harmonielage ängſtlich zuſammen, um auf „Weite" vom Entſetzen auseinandergeſchleudert zu werden.



Hier erſt, zu dieſem „Weite!" fällt das ganze Orcheſter (nur Trompeten und Pauken ſchweigen) mit einem Schrei ein und die vorige Stille kehrt wieder. Nur dieſer Aufſchrei des Entſetzens in der angſtbeklommenen Stille deutet den Sinn des Ganzen, und fürchterlich trifft er mit dem fürchterlichſten Zug des Gedichts zuſammen, — dieſe ungeheure Weite, die kein Schrei überdringt, kein

Arm durchkämpft, kein Blick bis an's rettende Ufer überfliegt, zerreißt das Schweigen der Angſt.

Von der Lebensfriſche des zweiten Theils,

Die Nebel zerreißen!

ſchweigen wir. Wie hier allmählig Alles auflebt und ſtrömt, wie die Inſtrumente brauſen und wogen, wie ſie drängen, wo die Sänger ruhn, wie alle Stimmen durcheinanderrufen und in froher Umarmung ſich umſchlingen, und wie das „Land! Land!“ feiernd gerufen wird und zuletzt die Inſtrumente wie Friedensflaggen grüßen — das ahnet, wer die Gewalt der Tonkunſt in Beethoven kennt. Uns lag vornehmlich daran, die tiefkarakteriſtiſche Wendung auf Beethovens Schöpferwege feſtzuſtellen, die, eine unausbleibliche Folge ſeiner Lebensrichtung, ſich ſpäter noch entſcheidender erweiſen ſollte. Wie dieſe überall, beſonders bei dem zuletzt mitgetheilten entſcheidenden Zuge hervortritt, bedarf keines Nachweiſes.

Wer über dieſe Erſcheinung noch zweifelhaft ſein, noch an äußerliche Urſachen für ſie, wie Mangel an Kenntniß oder Gehör denken könnte, dem wüßten wir nicht beſſer zu helfen, als durch Hinweis auf ein ſpäteres Werk, aus dem Jahr 1817 oder 1816,

An die ferne Geliebte, Liederkreis von Jeitteles. Op. 98,

beiläufig der erſte Liederkreis, der geſchrieben worden.

Hier iſt nichts als einfacher Liedgeſang bis zum Schluſſe, herzvolle Einfalt, treu und innig. Hier hat ſich Beethoven ganz dem Gedicht hingegeben, nur in ihm leben und aus ihm heraus wirken können; Wort und Melodie ſind Eins, Geſang und Deklamation nicht zu unterſcheiden, man kann nicht beſſer ſingen und nicht treffender rezitiren. Wer dieſe unvergleichlichen Lieder, dies zarteſte und innigſte Idyll der Liebe geſchaffen, dem hat weder Einſicht in das Sing- und Stimmweſen, noch ſonſt eine Befähigung zur genußreichſten Ausübung der Geſangkompoſition gemangelt, und der muß, wenn er das Nicht-Genüßte that, durch tiefer liegende Beweggründe beſtimmt worden ſein.

Wir kehren zur Zeitordnung zurück.

Ein Jahr ſpäter als die Meſſe, 1811, trat wieder ein erſtes Werk ſeiner Gattung

Ouverture et entr'actes d'Egmont

als Op. 84 hervor, die allgemein' bekannte Muſik zu Goethe's Trauerſpiel, zu allgemein bekannt und verſtanden, als daß es nöthig wär', umſtändlicher auf ſie einzugehn. Wenige Bemerkungen werden genügen, um das Werk als bedeutenden Moment im Entwickelungsgange des Künſtlers zu bezeichnen.

Es war das zweite, oder, wenn man den Prometheus mitrechnen will, dritte Werk für die Bühne, das erſte nach Fidelio, zwiſchen deſſen zweiter und dritter Bearbeitung es eintrat. Daß es, beſchränkt als bloßes Nebenwerk auf Ouvertüre, Zwiſchenakte und ein Paar kleine Lieder, an Muſikreichthum und Muſikentfaltung weit hinter der Oper zurückſtehn mußte, verſteht ſich. Gleichwohl war es eine ſceniſche Arbeit, ſollte am Drama ſeinen Antheil nehmen. Wie hat ſich Beethoven, der bis dahin an ſeiner Oper nur Leid erfahren, dieſer neuen Aufgabe gegenüber erwieſen? — Dies ſcheint die wichtigſte Frage.

Vor Allem war die neue Aufgabe ihm günſtig, ſie foderte nur Inſtrumentalmuſik von ihm — und die zwei Lieder, die Klärchen ſingt. Gerade dieſe Lieder ſind denn auch wirklich der Punkt, in dem Beethovens Auffaſſung, wie uns ſcheint, nicht gebilligt werden kann. Er hat dieſe Lieder ariettenhaft geſetzt, mit Orcheſter begleitet, — im erſten,

Die Trommel gerühret, das Pfeifchen geſpielt!

wird auf Pauke und Piccolflöte wirklich die Trommel gerührt und das Pfeifchen geſpielt, — ſie ungefähr in Operettenart behandelt. Allein Egmont iſt keine Oper, mag auch ſeine Viſion an das Opernhafte ſtreifen. Und wenn er irgendwo in die phantaſtiſchere Sphäre der Oper übergeführt, wenn — nach der Fiktion des Operngenre's — die Muſik gleichſam als höhere, übergewöhnliche Sprache zu ſeinem Idiom verwandt werden ſollte, ſo konnte das nicht die untergeordneten, es mußte die höchſten Momente zuerſt treffen, das Trauer-

ſpiel mußte wirklich Oper werden. Klärchen ſingt dieſe Liedchen für ſich hin, wie wir alle im Leben thun, weil uns gerade ſo zu Muth iſt, wie der liebe Text des Liederkreiſes anſprachlos ſagt:

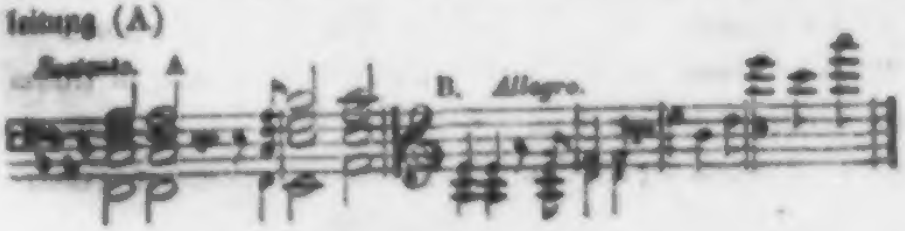
Was mir aus der vollen Bruſt
Ohne Kunſtgepräng' erklangen. —

und nur ſo, geradezu ohne Begleitung, ſogar ohne ausgeprägte Stimmung würden ſie auf der Bühne die rechte Wirkung thun.

Sobald wir über dies Bedenken hinweg zur Hauptſache gehn, zur Ouvertüre und der weitern Inſtrumentalmuſik, iſt alles trefflich, wie man vom Meiſter erwarten muß, und mit vollkommner ſceniſcher Einſicht gemacht.

Die Ouvertüre zeichnet in breiten kräftigen Zügen, was zur Einführung in das Drama gehört. Die Unabänderlichkeit des Geſchicks, das ſich durch Alba vollziehn ſoll, die vergebnen bedenkenſchweren Seufzer, das Pathos in der Unterdrückung der Freiheit und im Fall ihres Helden, das wie auf düſtern Stürmen heranzieht, das freundliche Daſein des Volks, das unterdrückt werden ſoll, zuletzt der Jubel des Triumphs, der verkündet, daß die Reaktion zuletzt dennoch unterliegen muß: das Alles findet ſeinen Ausdruck, und zwar im rechten Maaße; die Ouvertüre hat nur anzudeuten, was das Drama ausführt, ſie iſt Vorbereitung, nicht ſelbſtſtändiges Werk. Hierin zeigt die Egmont-Ouvertüre den ſichern Takt des Komponiſten und übertrifft in dieſem Punkte bei Weitem die zweite und dritte Leonoren-Ouvertüre, ſowie die vierte an Bedeutſamkeit für das Drama.

Es kann auffallen, daß in der mittheilungsreichen Ouvertüre Klärchens Geſtalt keinen Raum gefunden. Denn den erſten Seiten-Satz auf ſie deuten wollen, würde reine Willkühr ſein. Er iſt zur Hälfte Wiederklang des erſten (oben angedeuteten) Zugs der Einleitung (A)



mit einem flüchtigen ſchmeichelnden Zuſatze (B) und einem edler gezeichneten Aus- oder Uebergang zu entſchloßnern Zügen, die man auf den Helden beziehen mag. Eben ſo wenig iſt wohl der zweite Seitenſatz,

zwiſchen Klarinette, Flöte und Oboe vertheilt und herriſch unterbrochen, auf Klärchens holde Geſtalt zu beziehn; er kann, vorausgeſetzt, daß der Komponiſt bei ihm überhaupt an feſte Bedeutung gedacht hat, nur auf den freundlichen Sinn des ſo lange vertrauenden Volks bezogen werden.

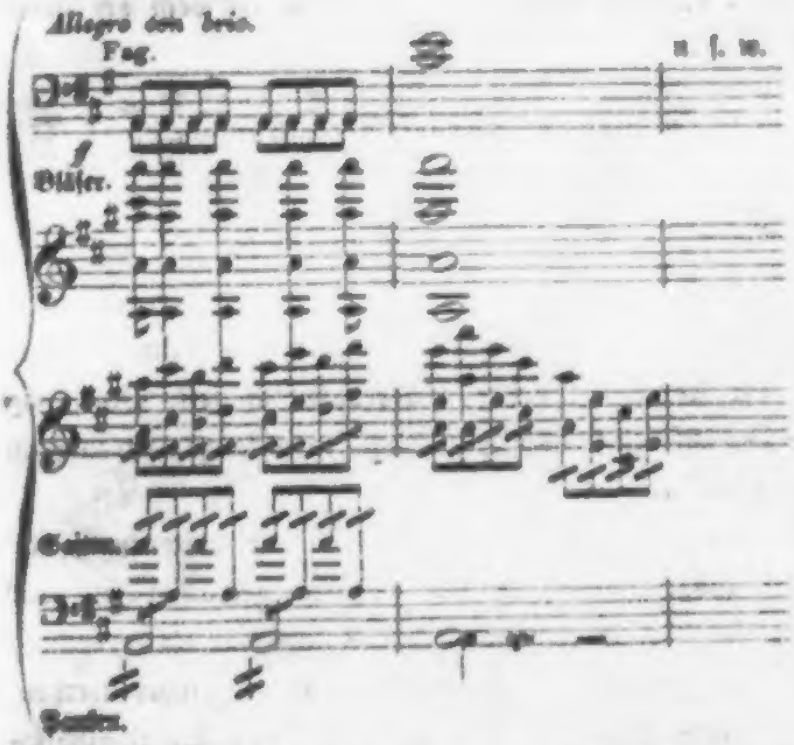
Hat Beethoven mit Bewußtſein jene liebliche Erſcheinung von der Ouvertüre ausgeſchloſſen, ſo hat er Recht gethan. Ihm war nicht dieſes epiſodiſche Bild, ſondern der Kampf von Unterdrückung und Freiheit die Hauptſache. Sollte Klärchen eingeführt werden, ſo foderte das einen Seitenſatz und hätte die Ouvertüre zwieſpältig gemacht, ihr die einheitvolle Gedrungenheit geraubt. Für ſie fanden ſich ganz andere Räume, vom Dichter ſelbſt bereitet.

Nämlich vor Allem in den Zwiſchenakten.

Die Zwiſchenakte hat Beethoven ſinnreich ſo angelegt, daß ſie Nachklänge des geſchloßenen Akts mit Andeutungen des kommenden verknüpfen.

Der erſte Akt hat bekanntlich die bewegungsreichen, bedenklichen Verhältniſſe gezeigt, Klärchens erſte Unruhe bei dem, was ſich draußen begiebt, und zuletzt Brakenburg, der das Giftfläſchchen betrachtet, das er für ſich beſtimmt hatte und ſpäter der verlornen Geliebten abtreten muß. Die Muſik nimmt dieſe leiſen Bedenken auf und ſcheint mit einem edelgeführten Zuge das liebende edel emporblickende Vertrauen des liebenden Mädchens auf die Unverletzbarkeit des Geliebten zu zeichnen. Bald geht ſie dann in geſchäftige, haſtig durcheinander treibende Rührigkeit über, die wie der

Funke zur Flamme bald angeblasen wird zum Sturm, in den die Fagotte selbst



wie dumpfer Feuerruf in der Nacht hineinblasen. Und das geht so lustig! jeder Volkssturm erweckt frischeres Leben in Allen, gleichviel, wie man darüber denken mag. Denn der folgende Aufzug bringt die Nachricht, „daß die Bilderstürmer gerade hierher ihren Lauf nehmen," und schon regt sich das Volk.

Dieser Aufzug hinterläßt den Nachhall der schweren Bedenken, die Oranien auf Egmonts und unsre Brust gewälzt hat, der Mahnungen, der weissagungschweren Bitten, der Thränen, die dem freien Egmont als schon Verlornem fließen. Das Alles geht in die Zwischenmusik und von ihr in den dritten Aufzug über. Wie ernstlich Beethoven hier hineinreden wollen, zeigt sich, vom Hauptinhalt abgesehn, in einem Nebenzug der Partitur. Sie zeigt neben vier Hörnern u. s. w. Trompeten. Nur ein einziges Mal, nur zu einem einzigen Schlag oder Schrei treten sie mit dem ganzen Orchester zum Fortissimo zusammen, auch zwei der vier Hörner haben

bis dahin gewartet, — vielleicht iſt es Oraniens letzter Ruf, „Geh mit!“ — dann treten die vier Inſtrumente zurück in Schweigen. Es iſt dieſer Fall ohne Beiſpiel in Beethovens Partituren. Ihm iſt ſonſt jedes Inſtrument eine Perſon im orcheſtralen Drama, die, wenn ſie eingeführt iſt, auch an der fernern Handlung ſich mitbetheiligen will,. niemals blos als Mittel zur Verſtärkung gebraucht wird. Diesmal mußten die Trompeten es ſich gefallen laſſen, es ging nicht anders.

Dagegen iſt den Pauken eine ganz bedeutſame Rolle zuertheilt; von Anfang an mahnen und drängen ſie und erinnern an Alba's finſtre Söldnerſchaaren. Sie haben das erſte und haben das letzte Wort. Vergebens.

Im dritten Aufzug iſt es Klärchens Liebe, die die Scene mit ihrem milden Scheine füllt, von ihrem erſten Auftreten („ein Lied zwiſchen den Lippen ſummend

Glücklich allein
Iſt die Seele, die liebt.“)

bis zu Ende. Beethoven hat, wie geſagt, das Lied ariettenmäßig und mit Orcheſterbegleitung komponirt; dies muß als einmal gegeben gelten. Dann konnte der Zwiſchenakt nicht ſinnvoller geſetzt werden. Nur Klarens Auflodern in Liebe — das ſagt die Einleitung — kann uns ergriffen haben; und wie der Dichter mit dem Refrain des Liedes präludirt, ſo kann auch der Muſiker ihn nicht aus dem Sinn laſſen, der Refrain erzeugt den Zwiſchenakt, jenes „zwiſchen den Lippen ſummend“ ſcheint der Fagott begriffen zu haben, die Flöte hebt das „Glücklich allein . . .“ zum lichten blauen Himmel empor, Alles iſt nur davon erfüllt.

Dann rücken die Spanier heran.

Zum fünften Akt ſchärft ſich in der Zwiſchenmuſik noch einmal jener Gewaltſtreich ein, der auf Egmonts argloſes Haupt gefallen iſt, grauſam ſinnreich kehren jene Melodien wieder, — auch jener iſolirte Schrei der Trompeten — die früher Oraniens Warnungen

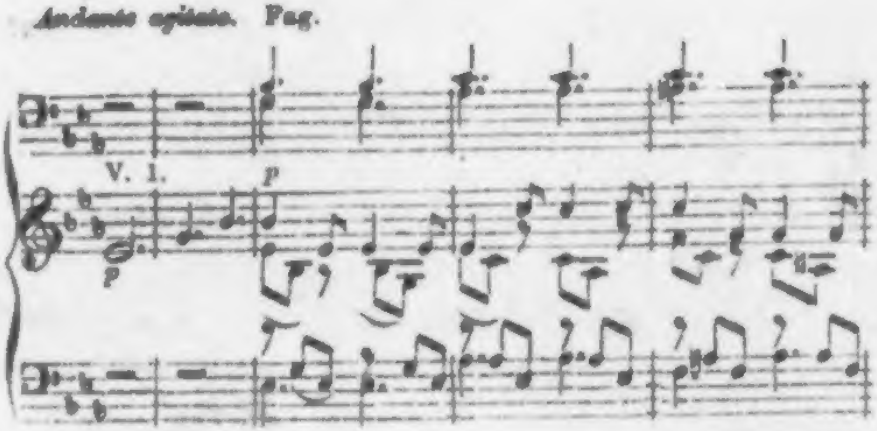
wiedertönten; wohl mag in der Nacht seines Kerkers Egmont ihrer gedenken.

Hier aber ist nicht er, — nur Klara mit ihrer Liebe, ihrem erhaben irrigen Vertraun, ihrem vergeblichen Heldenmuth, der nur zu sterben ihr gewährt, nur Klara ist hier der Held und kann unser Herz erfüllen.

Im Götz von Berlichingen heißt es einmal: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!" Wenn das wahr ist, und es ist wahr, dann darf der kleine Satz, der die zweite Hälfte des Zwischensatzes bildet, ein Meisterstück genannt werden.

Er ist ganz von Klara voll, von ihrem Irrgang zu den Menschen, denen sie die Liebe und Opferwilligkeit aus dem eignen Busen andichtet. „O Freunde! mit jedem Schritt der Dämmerung werd' ich ängstlicher. Ich fürchte diese Nacht, ... seht mich nicht so starr und ängstlich an! blickt nicht schüchtern hie und da bei Seite, ... ist meine Stimme nicht eures Herzens eigne Stimme?" — das Alles, und noch viel mehr, was der Dichter unausgesprochen läßt, — den Kampf, die Hoffnungslosigkeit, den Tod im Busen des Mädchens, — erzählt die einfache Melodie.

Und so einfach der Satz ist, so durchweg homophon, doch erweist sich an ihm diese ideale Bedeutung des Orchesters, die durch Beethoven zum höchsten Ausdruck gekommen ist. Denn es ist zwar der Gedanke, das Gefühl aus Klärchens Brust, das hier zur Sprache kommt, aber die Ausdrucksweise ist eine durchaus chorische. Wie der griechische Chor den Helden oder das Opfer — etwa die äschyleische Kassandra umsteht und für sie und zu ihr spricht, so hier bei dem stillern weiblichern Vorgange der Chor der Instrumente. Gesetzt und ruhig, denn noch ist der Glaube nicht erschüttert, hebt die erste Violin an, nur in der Begleitung verräth sich vielleicht die innere Bewegung. Aber nicht die Violin allein. Zu die begleitenden Saiten mischen sich die Fagotte,



Anfangs nur durch den Klang, allmählig durch Steigerung unterscheidbar, wie bedauernde Zeugen hinein. Der Satz senkt sich zu wehmuthvollem Schluß in G moll; aber sogleich wird er von der weichen Klarinett' und Flöte wieder aufgenommen, die Begleitung wird voller, zu den Fagotten treten Oboe und Horn, zur Saitenbegleitung die erste Violin. Dann (im zweiten Theil des Liedsatzes) haben Klarinett' und Fagott mit der Geige bedauernde Worte zu wechseln, und die letzte hebt sich hoch, um anmuthig noch im Verzagen zu sinken. Wieder erheben Klarinett' und Fagott gegeneinandergeneigt die Wechselklage mit der Violin' und der Flöte, die der weißen Taube gleich hoch oben schwebt, und wieder, nach schmerzhafter Erhebung, taucht die Geige tief unter — und die Klarinette, vollblühend und herzig wie Klärchen, irrt hoch hinauf, und hin und her, vergebens. Und wenn auch in weicher Theilnahme der Fagott Klärchens Worte wiederholt und die Klarinette lebhaft hineinspricht, es ist vergebens; unüberwindlich wälzt sich die erdrückende Masse entgegen — und damit ist die Scene vorbereitet, die Geister des Orchesters haben weissagend Alles vorauserzählt und auf lustiger Scene vorgespielt, — und wenn dann Sie selber mit dem treuen Brakenburg (der Vorhang hat sich gehoben) heraustritt in die wirkliche Scene, haben die Geister nur noch hohle Seufzer in die Luft hinauszusenden.

Das war das Klärchen vom Egmont. Wie schauervoll ihr

Scheiden erzählt wird von jenen selben Luftgeschöpfen — und was sonst noch geschieht, bleib' unerörtert.

Das letzte dramatische Werk von Bedeutung, über das wir zu berichten haben, ist das Festspiel,

Die Ruinen von Athen, ein Fest- und Nachspiel mit Chören und Gesängen,

zur Eröffnung des Theaters in Pesth von A. v. Kotzebue gedichtet und 1812 mit der Beethoven'schen Musik aufgeführt. Die Partitur ist später als Op. 114 erst unvollständig, dann vollständig herausgegeben worden.

Es scheint nicht, als hätte die Komposition große Gunst erlebt. Ries war unbedenklich der Meinung, die Ouvertüre sei Beethovens unwürdig. Dergleichen Mißurtheile würden nichts bedeuten, hätte nur nicht der Gegenstand weiterer Verbreitung im Wege gestanden. Erst spät ist die vollständige Partitur bei Artaria in Wien herausgekommen.

Bei alledem müssen wir dem Werke schon darum hohe Bedeutung beimessen, weil es den Komponisten von einer ganz neuen Seite zeigt, — und zwar gleich in hoher Vollkommenheit, — von der nur etwa die Pastoralsymphonie in ihrem dritten Satz Andeutungen giebt. Wir lernen Beethoven von einer neuen Seite kennen, ohne deren Anschauung man gar nicht meinen darf, ihn in der Fülle und Wahrheit seines Wesens erfaßt zu haben. Und doch ist er, auch von dieser Seite angesehn, derselbe, der er sich in seinen idealsten Werken erwiesen. Hier wie dort ist er der Künstler, der nur seiner Aufgabe gehört, nur die Sache nach ihrer Wahrheit und Leibhaftigkeit, wie sie ihm erschienen, wiederzugeben trachtet.

In den „Ruinen von Athen" stand er ganz realistischen Verhältnissen gegenüber. Kotzebue hatte bekanntlich, als ein umgekehrter König Midas in der Poesie, die einträgliche Gabe, daß sich ihm alles Gold, das er anfaßte, in — Prosa verwandelte, die er aber geschickt in klingend Kourant umzusetzen verstand. So trug er nun, um ein Theater in Pesth einzuweihn, Griechen und Türken, Götter

und Regentenvergötterung, Altäre und Tempelruinen zuſammen und — es war ſchon dafür geſorgt, daß man nichts zu hoch nehme; die Götter hatten ſich zum Glück am Muſikaliſchen des Feſtſpiels gar nicht zu betheiligen.

Beethoven ging guten Glaubens auf die Aufgabe ein. Er nahm, was er fand, und ruckte an dem Gerümpel und den Holzpuppen hin und her — und, ſiehe da, ſie lebten. Wie einem ächten niederländiſchen Maler war ihm nur um das reale Leben zu thun, — und wie dem beſten Niederländer iſt es ihm gelungen.

Die Kotzebue'ſche Fabel iſt folgende.

Minerva hat den Sokrates aus Neid über deſſen Weisheit nicht gegen ſeine Richter geſchützt und iſt von Zeus zur Strafe in zweitauſendjährigen Schlaf verſenkt worden. In einer rauhen Gegend auf dem Olymp ruht ſie in einer Höhle, ſchwermuthvoll träumend. So zeigt ſie die Bühne, wenn der Vorhang ſich hebt.

Die zweitauſend Jahre ſind verfloſſen. Ein unſichtbarer Chor ruft ihr auf Zeus Befehl: „Erwache!“ zu. Merkur naht ebenfalls, ihr Zeus Verzeihung anzukündigen und ſie in das wache Leben zurückzuführen. Sie begehrt nach ihrem geliebten Athen; vergebens mahnt Merkur ab.

Nun ſind ſie in Athen. Die Stadt, das Parthenon, Alles liegt in Trümmern, das Volk iſt verdumpft, entmannt in erniedrigender Sklaverei, wir ſehen einen dieſer Griechen Reis ſtampfend im Kapitäl einer Parthenon-Säule, ein griechiſch Mädchen, Feigen feilbietend, beide voll Angſt vor ihren Herrn, den Türken; denn ſchon laſſen ſich herannahende Derwiſche und Janitſcharen, in Bornirtheit und Fanatismus furchtbar, vernehmen.

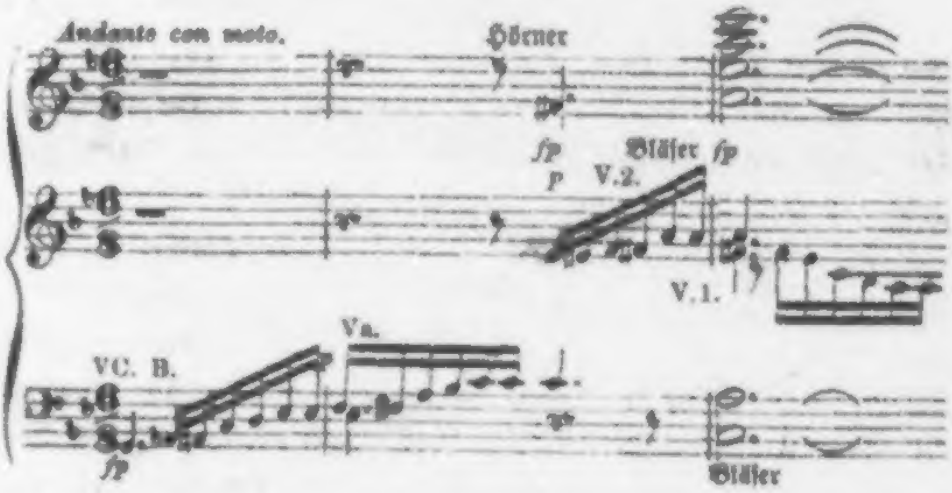
Minerva erträgt den Anblick nicht, ſie verlangt nach Rom. Das muß Merkur widerrathen, auch Rom ſei der Barbarei verfallen, die Muſen ſeien zu andern Völkern entflohn und hätten in Ungarns Hauptſtadt eine würdige Stätte gefunden. Dahin alſo wendet ſich das Götterpaar.

Wir befinden uns in Peſth. Ein Greis fühlt ſich verjüngt

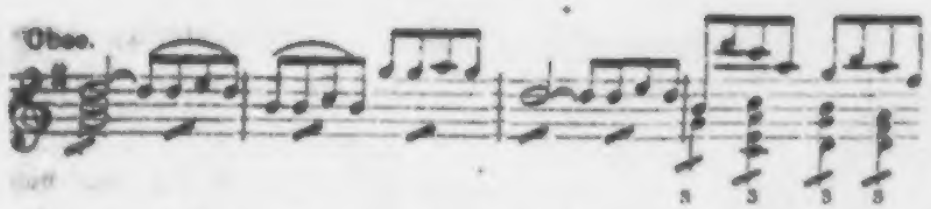
im Anblick des Emporblühens ſeiner Stadt und im Gedanken an den väterlichen Herrſcher, Kaiſer Franz. Minerva und Merkur erſcheinen, das nun Erfolgende zu betrachten. Denn ſchon wird im Feierzuge Thaliens Bild auf einem Triumphwagen von Genien herangeführt, Melpomenens Triumphwagen folgt. Hinter Altären werden die Götterbilder aufgeſtellt, aber alsbald erhebt ſich auch, auf des Oberprieſters Flehen, unter rollendem Donner des Zeus Franz des Kaiſers Bruſtbild und Altar inmitten der Tragödie und Komödie, und Preisgeſänge wallen mit Opferweihrauch empor. —

Dies war die Aufgabe. Wo nur ein Samenkorn ſeine Stätte fand, da gedieh dem Beethoven Alles, alles ſo fach- und bühnengemäß, daß man die größten Hoffnungen für eine neue Opernkompoſition hätte faſſen mögen, wenn nicht eine wirkliche Oper noch ganz andere Bedingungen auferlegt hätte.

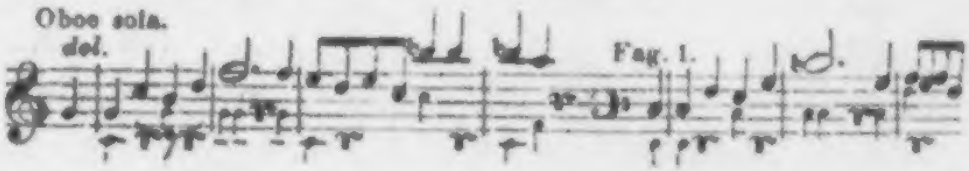
Die Ouvertüre deutet im erſten Zug ihrer Einleitung



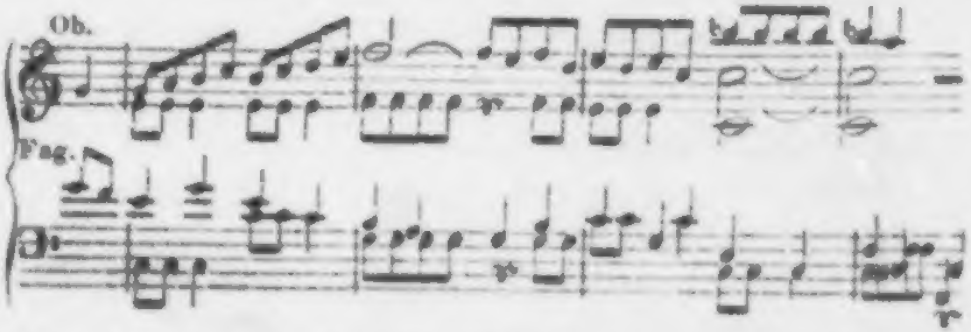
auf den Moder und Wuſt, in den die entweihten Trümmer des Parthenon geſunken ſind, Anklänge an das weichliche Klagelied der beiden Griechen und an die Altarweihe folgen. Im letzten Satze (F dur) führt die Oboe prägnant, aber nicht des quellenden Lebensdrangs voll, den der Weihgeſang ſpäter ausſtrömen wird, die Melodie und verirrt ſich kadenzirend über G, um ſogleich den Hauptſatz des Allegro ma non troppo



wieder auf G anzuſtimmen, den gleich das Orcheſter, die Geigen obenan, in geräuſchvoller Freude wiederholt. Es iſt die kindliche faſt kindiſch tändelnde, unſchuldvolle Heiterkeit eines unter väterlicher Herrſchaft ruhenden Volks von Hirten und Winzern; nicht ſtraff, nicht geiſtig, wie Germanen und Romanen, oder in großen Tagen der edle Stamm der Magyaren, aber ſie freuen ſich ihrer Fluren und der ſchnell darüberhinfliegenden Roſſe. Im zweiten Hauptſatz und Gang iſt viel überſtürzende Lebendigkeit, Rührigkeit ohn' Ende, Tokaierblut, aber ohne Tiefe der Leidenſchaft, blos Naturell, aber ein reiches. Und ſie ſchämen ſich nicht, man ſehe den Seitenſatz, in Cdur in der Unterdominante,



der ländlichen Schalmei und des Tanzes zum Wechſelgeſang, ſondern werden noch eifriger und regſamer



und ruſtiker, man könnte ſich einbilden, das nußbraune Mädchen entgegentanzen zu ſehn dem wilden Cziko, den ſie gern zähmt.

Unverſehens geht das folgende Geſtürme des zweiten Hauptſatzes wieder los und der erſte tändelt hinterdrein. Das iſt die

Ouvertüre, ihre Form eine Art von zweiter Rondoform, besser verstehen sie es nicht auf dem Lande, dort bei den Reben.

Unterbrechen wir uns hier einen Augenblick.

Diese Ouvertüre scheint uns musterhaft, wie irgend eine von Beethoven, denn sie erfüllt wie irgend eine ihren Zweck. Sie deutet Alles an, was das Festspiel für die Musik bringt: die Verwüstung des ehemaligen Musensitzes, die Verkommenheit des Volkes dort, wo nichts zu hoffen scheint. Dann sagt sie voraus, daß die Musen in ein frisch bereites Land ziehen werden und zeigt uns sein naturfrisches Volk, das der höheren Kultur entgegenstrebt. Das Alles wird kurz abgethan, wie dem Prolog — und solchem Prolog ziemt; und Alles ungeschmückt und ungeschminkt, der Moder wie der Moderdunst, das junge Kulturvölkchen, wie es eben aus den Rostriften und Keltern hervorkommt, nicht auf Römerstelzen, wie die Franzosen sich einzuführen lieben, und nicht sentimental-romantisch aufgezäumt, wie die deutschen Philister im Dichter- und Musikerlande ihr Steckenpferdchen zu reiten pflegen. Uns scheint das gerade die rechte Poesie, gleichviel ob in Worten, oder Tönen oder Farben. Denn der Poet, der rechte, erdichtet nicht, sondern dichtet oder tichtet und trachtet der Wahrheit nach; ein Goethe, ein Shakespeare, ein Beethoven sind die eigentlichen Wahr-Sager.

Warum also hat Ries diese Ouvertüre Beethovens unwürdig genannt? warum hat selbst Lenz, der wahren Enthusiasmus für den großen Tondichter mit überlegner Geistesbildung verbindet, jenem Urtheil des Musikers beigestimmt? und warum würde die Ouvertüre bei Konzertaufführungen hinter den meisten Beethoven'schen Ouvertüren zurückstehn?

Aus demselben Grunde, der nach unserer Ansicht ihren wahren Werth ausmacht. Weil sie sich ganz und rücksichtslos der Aufgabe, die ihr gesetzt ist, hingiebt, nur die Gegenstände und Zustände, die wir sehn sollen, mit ächten Lokalfarben nach dem Leben hinmalt, und sich dabei durch nichts beirren läßt, nicht durch Schön- und Großthuerei mit sogenannten schönen und großen Ideen. Beethoven hat

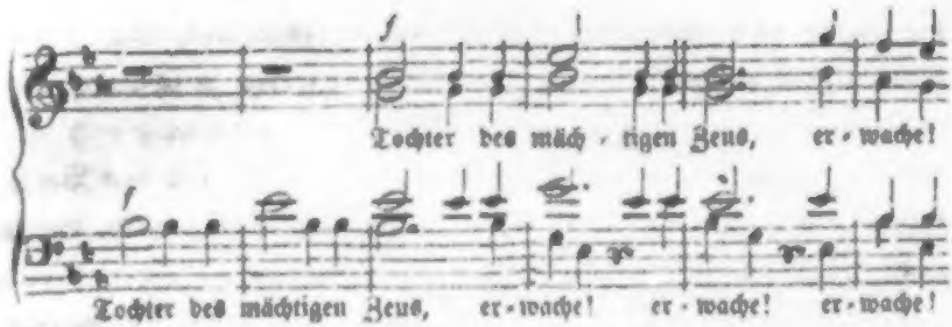
die großen oder umfassenden Ideen, wo sie hingehören, und da aus dem Tiefsten geschöpft. Hier war ein Besonderes zu schildern oder anzukündigen; wie will man, wenn man das nicht weiß oder aus den Augen verliert, die Ouvertüre begreifen? wie soll das Publikum auf das Werk eingehn, wenn es ihm da geboten wird, wo es nicht hingehört und wo die Lösung des Räthsels, — jeder Prolog und jede Ouvertüre ist ein Räthsel, das seine Lösung im nachfolgenden Drama findet, — nicht gegeben wird?

Kennt man aber das Drama, so frage jeder Komponist sich, was man wohl zu seiner Einleitung hätte Besseres oder Anderes sagen können? — und jeder gebildete Liebhaber, z. B. Lenz, frage sich: welche sonstige aller ihm bekannten Ouvertüren er wohl vor diesem Drama passend finden würde? Niemand wird eine haltbare Antwort geben.

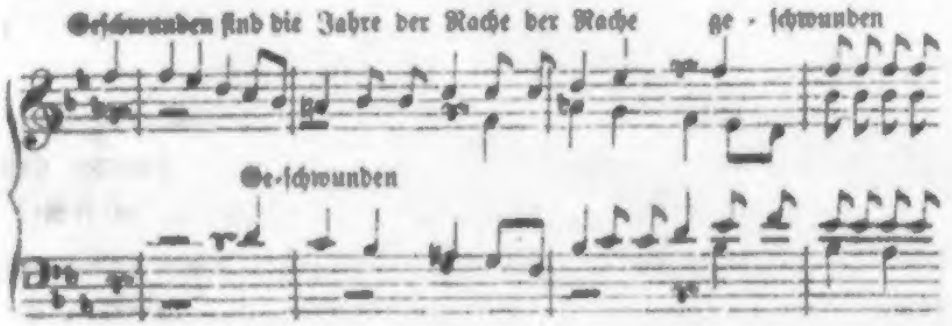
Doch vielleicht ist mehr als ein sattelfester Komponist schon mit seinem Ouvertürenheft bei der Hand, zwanzigzeilig, mit Posaunen u. s. w., mit einem Maestoso zur Einleitung, das languendo auf der Dominante ausläuft, mit einem glänzenden Haupt- und einem kantablen Seitensatz und tüchtiger „thematischer, ja kontrapunktischer Arbeit" im „Mittelsatz" oder zweiten Theil und einem höchst brillanten Schluß, — etwa wie die Freischütz-Ouvertüre, mit Cdur nach Cmoll losplatzend, was Oulibicheff dem Finale der Cmoll-Symphonie verzieht. Wir kennen das schon. Das ist Kapellmeistermusik, in der endlosen Geschäftigkeit um hundert fremde Werke und Sachen zusammengehascht und der knappen Zeit abgestohlen und mit all den pfiffigen Praktiken der Bühnen-Erfahrung effektfest und schußfest.

Es ist doch gut, daß Beethoven nicht Kapellmeister geworden. Die Musik oder der Kapellmeister — oder beide wären am Ende davongelaufen.

So blieb er unter anderm seinem Festspiel treu. Wenn der Vorhang sich gehoben, ertönt, von Harmoniemusik eingeleitet, im feierlichen Aufruf der Chor der Unsichtbaren



ganz angemeſſen, ohne nach Anderm, oder Mehrerm, oder irgend einem Reiz, als dem, der in der Sache liegt, zu ſtreben. Die Stimmen individualiſiren ſich in ſprechender Polyphonie, gerade ſo viel, als die Sache fodert und die Bühne erträgt. Dabei iſt die Inſtrumentation bemerkenswerth. Sie iſt Anfangs nur auf Harmoniemuſik von Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern beſchränkt; nach dem redenden Chorſatze



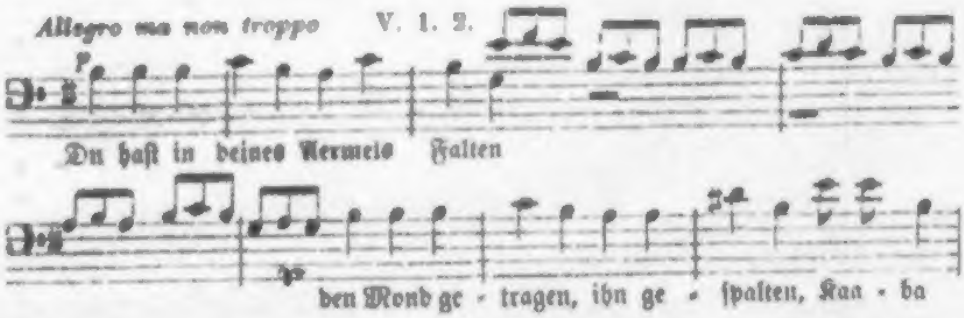
tritt dann eine Soloflöte auf, mehr melismatiſch phantaſirend, als mit feſter Melodie, mit hochliegenden, feinklingenden Oboen und tiefliegenden Saiten (ohne Kontrabäſſe) begleitet. Es iſt die Verſöhnung und Hoffnung, die hier angedeutet werden ſoll; die Flöte iſt Beethoven oft gleichſam Symbol höherer Verkündung, wiewohl er ſelbſtverſtändlich daraus keine Manier werden läßt, ſondern über alle Mittel frei ſchaltet.

Der Chor iſt breit und würdig durchgeführt, angemeſſene Grundlage eines Feſtſpiels, in dem Götter und Altäre aufgeſtellt werden.

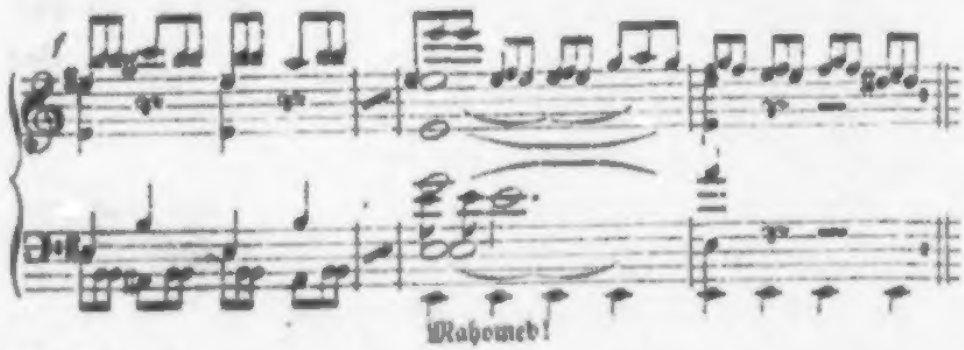
Jetzt ſind wir auf dem Trümmerfelde der Akropolis, jener Einleitungsſatz der Ouvertüre kehrt wieder, den Wuſt, den wir ſehn,

noch mehr zu versinnlichen. Das Griechenpaar singt sein Duett, eine klagende weiche Liedweise, in G moll zwischen d und g (d̄-ḡ) plagalisch*) ab- und aufschwebend, ein Ausdruck slavischer Hingegebenheit, ganz national individualisirt, so sangbar, so einfältig und faßlich, daß es rührend ist, dem symphonischen Helden in diesem letzten Schlupfwinkel gescheuchter Seelen zu begegnen.

Und nun naht von Weitem und immer näher rückend der Chor der Derwische, in dumpfer pfäffischer Bornirtheit mit der Kraft wüthenden Fanatismus ausgerüstet, unüberwindliche Barbarei. Es ist ein Männerchor, Tenöre und Bäße im Einklang, blos von Saiten, Hörnern, Trompeten und Posaunen begleitet, — nichts weiter. Der Chor naht von Weitem,



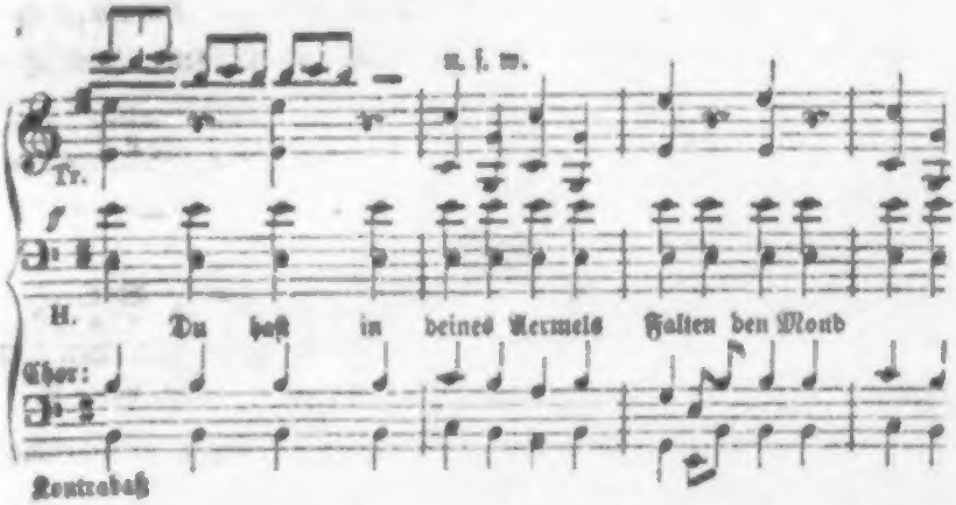
wird in der oben angedeuteten Weise mit schwirren peitschenden Trielen der zweiten Violin und der Bratschen in der höhern Oktav, zum Nachspiel —



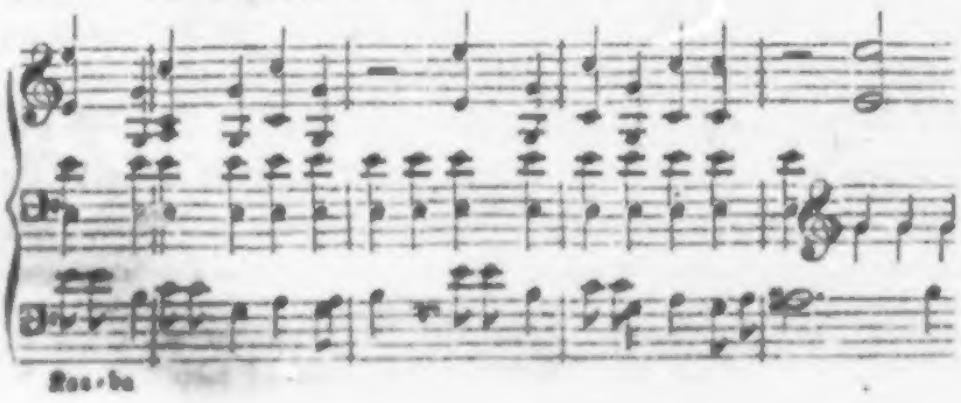
*) Authentisch heißen bekanntlich Melodien, die zwischen der Tonika und ihrer Oktave gespannt, daraus den Karakter der Festigung und Energie schöpfen, plagalisch, die um die Tonika herumwallend (z. B. in C dur zwischen G und F) den Karakter ungeregelter Beweglichkeit und Sanftheit an sich haben.

treten Kontrabaß und erſte Violin zu, die Saiten ſchwingen durch alle vier Oktaven ihren Wirbeltanz, die Poſaunen wiegen ſich bärengleich in Oktaven auf $\frac{\bar{e}-\bar{h}}{e-h}$ die C-Hörner blaſen Takt 3 und 4 das $\bar{g}-\bar{a}$ fanatiſirt hinein.

Nun kommt es erſt toll. Die Schaar der Glaubenswüthigen iſt nähergerückt, laut erſchallt ihr Geſang, Baßpoſaune und Kontrabaß ſingen mit, die Violinen in drei- und zweigeſtrichener, die Bratſchen in eingeſtrichener und kleiner Oktav wirbeln ihre Triolen, dazu nun blaſen Trompeten und Hörner in die dunkle Glut,



der Kontrabaß geht durchaus eine Oktav tiefer mit, von den Worten „den Mond" ſchließen ſich Baß- und Tenorpoſaunen im Einklang, die Altpoſaune in der Oktav an die Singſtimmen. Das Alles iſt unendlich grob und roh, wird weiterhin



mit den launiſchen Einſätzen und Abbrüchen der Trompeten, mit dem tückiſchen Eigenſinn der Hörner ungeſchlacht und ſtierköpfig und ſteigert ſich noch bis zur Verrücktheit der Opiumwuth.

Dergleichen giebt es gar nicht noch einmal an draſtiſcher Kraft, wie das zuſchlägt, wo es kann und nicht kann, wie das abſetzt, ganz eigenſinnwillig!

Dann kommt der Janitſcharenmarſch, kindiſch-vergnügt, Anklänge aus der aſiatiſchen Steppe. Das Ganze iſt wie lebendig aus dem Leben geſtohlen.

Dann in Peſth zu der Rede des Greiſes Harmoniemuſik (Oboen, Klarinetten, Fagotte in drei Oktaven übereinandergeſetzt, dazwiſchen aushaltende Hörner) wieder durchaus lokal, ländlicher kulturjunger Sinn, nicht ſichergegliederter Rhythmus.

Und dann dieſer lieblichſte aller Feierzüge, durchaus nichts als Wohlklang und ſanfte Feſtlichkeit und ſüße Erhabenheit! —

Noch einmal kommen wir auf die Ouvertüre zurück und unſre Auffoderung, eine andre zu ſuchen.

Dieſe andre hat ſich doch gefunden; Beethoven ſelbſt hat ſie gegeben.

Zur Eröffnung des neuen Theaters in der Joſephſtadt, zum Namensfeſt des Kaiſers Franz ſollte dieſes Feſtſpiel mit einem andern, dem diesmaligen Ort' angepaßten Texte von Karl Meiſel, mit neuzugefügten Geſängen und einer neuen Ouvertüre am 30. Oktober 1822 gegeben werden. Beethoven machte ſich im Juli, er hielt ſich damals in Baden auf, an die Arbeit. Aber der Sommer war ſo heiß, er konnte nicht im Zimmer ausdauern und ſuchte den Schatten der Wälder. „Eines Tages gingen wir drei (Beethoven, ſein Neffe und Schindler, Schindler erzählt's) in dem an Naturſchönheiten überreichen Helenen-Thale bei Baden ſpazieren. Mit einem Male hieß uns Beethoven vorausgehn und ihn am Sommerpalais des Erzherzogs Karl erwarten. Nach einer halben Stunde ungefähr kam er und ſagte, er habe ſo eben zwei verſchiedne Motive zu dieſer Ouvertüre notirt, deren Plan er ſo-

gleich näher entwickelte. Das eine Motiv sollte in seiner ihm eigenthümlichen Stylweise ausgearbeitet werden, das andere aber in Händelscher. Er fragte dann, welches von beiden Motiven uns am besten gefalle zu dem bewußten Zwecke. Ich entschied mich schnell für das im Händelschen Styl, ohne Rücksicht auf das andere ..... aus dem andern wäre auch ein großes Werk entstanden." Beethoven entschied, wie Schindler gewünscht.

Allein die Ouvertüre wurde zu spät fertig, die Stimmen wimmelten von Schreibfehlern, die Ausführung war höchst mangelhaft, selbst die spätere Aufführung durch das Orchester des Operntheaters in Beethovens Konzert 1824 war noch sehr unbefriedigend, so daß Beethoven nach der letzten Aufführung seinem Freunde sogar Vorwürfe machte, ihm den Rath ertheilt zu haben. Schindler benahm sich dabei durchaus würdig, und wir Alle sind ihm Dank schuldig für seinen Rath, der dazu beigetragen hat, die Welt um ein Meisterwerk eigenthümlicher Art (denn mit dem Händelschen Styl ist es gottlob nicht ernstlich gemeint) zu bereichern, das übrigens später aller Orten mit dem größten Beifall aufgenommen und als

Ouverture en Ut à grand orchestre,

als Op. 124 herausgegeben ist.

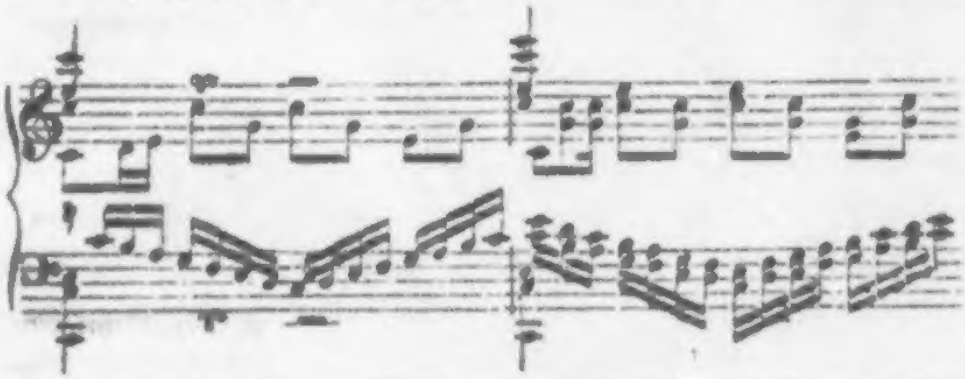
Nun also: ist unsre frühere Ansicht durch diese zweite Ouvertüre von Beethovens eigner Hand widerlegt?

Durchaus nicht.

Vor Allem muß festgehalten werden, daß Beethoven die neue Ouvertüre nicht etwa aus Unzufriedenheit mit der alten geschrieben hat, sondern auf Bestellung des josephstädtischen Theaters, und zwar zu einer Doppelfeier, zur Eröffnung des neuen Theaters — nicht in Ungarn, sondern in Wien, und zur Feier des kaiserlichen Namenstags, daß auch das Drama selbst dem diesmaligen Schauplatz angepaßt und sonst noch verändert wurde. Da wär' allerdings die alte Ouvertüre, die ganz lokal und gar nicht hochfeierlich ist, sehr unangemessen gewesen.

Betrachten wir dann die neue Ouvertüre näher, ſo finden wir folgende Sätze.

Nach wenigen ankündigenden Schlägen tritt in C dur ein ſanft-feierlicher Marſchſatz ein, der kräftiger wiederholt wird, vielleicht das Herantreten eines Feſtzugs andeutend. In lebhafterer Bewegung ſchließt eine muntere Trompeten-Fanfare mit rhythmiſchen Schlägen des Orcheſters an. Sie wiederholt ſich in gleicher Weiſe unter lebhaften, nicht gerade ernſthaft wirkenden Gängen der Fagotte,



bildet ganz in gleicher Weiſe, nur noch luſtiger, ihren zweiten Theil, als würde zum neuerrichteten Freudentempel das Volk zuſammentrompetet, — und nun beginnt in den Inſtrumenten, ähnlich wie zuvor in den Fagotten, ein Treiben der Stimmen, einer nach der andern, einer durch die andre, wächſt wie ein Sturm ungeduldiger Freude und ſenkt ſich in die Stille (Seite 14 der Partitur, vom letzten Takt an) ſinniger Erwartung.

Nun beginnt ein anderes Treiben, geordneter, kunſtmäßiger; es iſt der Hauptſatz der Ouvertüre, der ſich, natürlich ſehr frei, als Doppelfuge oder Doppel-Fugato breit und glänzend, einmal (S. 45) ſogar den Ton der bleichen Tragödie anklingend, zu Ende führt. Iſt es ein „was wir bringen", das Beethoven vorgeſchwebt zur Weihe der Bretter, die die Welt bedeuten? Jedenfalls iſt dieſer Satz und die ganze Ouvertüre ein herrlich Tonſpiel.

Aber zu den Ruinen von Athen hat ſie nicht mehr Bezug, als zu jedem Feſtſpiel, das irgendwo gefeiert wird.

Hohe Flut.

Das Leben Beethovens erreicht in der Zeit, die wir jetzt betrachtend vor uns haben, den Höhenpunkt seiner Thätigkeit. In keiner Periode desselben drängen sich so viel bedeutende und ausgedehnte Werke, so viel Konzert-Unternehmungen im Verein mit eingreifenden Lebensereignissen zusammen, als in den Jahren 1808 bis 1814. Schon haben wir aus dieser Periode das Gdur- und Esdur-Konzert, die Fantasie mit Orchester und Chor, die Pastoral- und die achte Symphonie, die erste Messe, Egmont, die Ruinen von Athen, die Umarbeitung der Oper zur Betrachtung gezogen, auch einen flüchtigen Blick auf die Umgebung, die sich um Beethoven schaarte, geworfen.

Bettina hatte, wie es heißt, vermittelt oder der Zufall es gemacht, daß Beethoven 1812 im Sommer in Teplitz mit Goethe zusammentraf. Was die — wie soll man sagen? — Bettina-Beethovenschen Briefe, die von Bettina übersetzten oder fabrizirten Briefe darüber berichten, ist S. 129—134 mitgetheilt worden. Die beiden Dichter hätten, erzählt Lewes in seiner Biographie Goethe's, einige Tage mit einander verlebt und seien von einander geschieden, jeder mit der tiefsten Bewunderung für des andern Genie. Daß Beethoven diese Bewunderung für Goethe gehegt, ist begreiflich und sogar (S. 154) beurkundet. Möglich, daß Goethe Gleiches für Beethoven empfunden; Folge des teplitzer Zusammentreffens konnte

es nicht sein. Ohne Zweifel hat schon Beethovens Taubheit lebhaftere Mittheilung gehindert; er selber hat nachgehends Goethe's Geduld mit ihm, wegen seiner Schwerhörigkeit, gepriesen. Ueberdem war wohl auch des Musikers wortkarges Wesen, sein anachoretenhaftes Eingesponnensein in die Tonwelt wenig geeignet, mit dem sonnigklaren Goethe in ein lebhaftes Verhältniß zu treten. Auf der andern Seite war Goethe's Verhältniß und Vertrautsein mit Musik ein sehr allgemeines, schon Mozart mit seiner Entführung, „die Alles niederschlug", scheint ihm bei seinem Verhältniß zu dem nun längst vergessnen Kaiser befremdlich erschienen zu sein*).

Noch einmal, erzählt Schindler, seien Beide in Wien (wann aber?) zusammengetroffen. Goethe habe bei seinem Aufenthalt in Wien Beethoven aufgesucht. Beide gingen nach der ersten Begrüßung auf die Bastei. Beethoven war bereits ein stehender und allgemein beliebter Karakter, eine öffentliche Figur, ein Stück Wiener Leben; von allen Seiten gab es daher Schritt für Schritt bald ehrerbietige, bald vertraulich-freundliche Grüße. Goethe bezog das, im natürlichen Bewußtsein seiner Geltung, auf sich selber und konnte nicht umhin, sein Erstaunen über diese außerordentliche Höflichkeit auszusprechen. „Man grüßt nicht Sie, man grüßt mich," war Beethovens einfache Antwort, die wohl nur erläutern sollte. Ob Goethe sie so genommen, steht dahin. Gewiß ist, daß er Beethoven keinen persönlichen Antheil zugewendet. Als derselbe später, im Jahr 1822 Goethe bat, den weimarischen Hof zur Annahme eines Exemplars der zweiten Messe zu bewegen, blieb der Brief ohne Antwort und ohne Folge, so leicht es Goethe als Minister

*) Mendelssohn hatte bald vor oder nach seiner italischen Reise Goethe, ganz allein mit ihm, mehrere Bach'sche Compositionen vorgetragen, da der Dichter gern den Bach kennen lernen wollte. Goethe hatte sich in eine halbdunkle Ecke zurückgezogen und saß da ganz still, nur bisweilen bemerkte Mendelssohn eine aufzuckende Geberde. Als das Spiel geendet war, dankte Goethe dafür, ohne ein Wort über Bach oder den empfundenen Eindruck zu äußern.

und Liebling des Hofes hätte fallen müssen, den für Musik freigebigen Hof zu einer Ausgabe von funfzig Dukaten — das war die von Beethoven festgesetzte Summe — zu bewegen. Man muß annehmen, daß beide ausgezeichnete Männer nichts mit einander anzufangen wußten. Man kann in gewissem Sinne sagen: Goethe fing da an, wo Beethoven aufhörte; bei dem Musiker ist ein ewiges Werden, der Dichter hat es mit dem Sein, mit dem Gewordensein zu thun. Die Ruhe des Seins war in Goethe zur marmorfesten und marmorkalten Plastik der Hellenen gefestet.

Stellen wir diesem Marmor gleich eine der wärmsten Schöpfungen Beethovens aus derselben Zeit gegenüber,

Les adieux, l'absence et le retour:

Sonate pour le Pianoforte, Oe. 81,

eins seiner reizendsten Gebilde, merkenswerth, weil es, gleich der Pastoral-Symphonie, nicht blos im Ganzen, sondern Satz für Satz den ganz bestimmten Inhalt mit Worten angiebt, den Beethoven mit Bewußtsein in sich getragen und offenbaren gewollt.

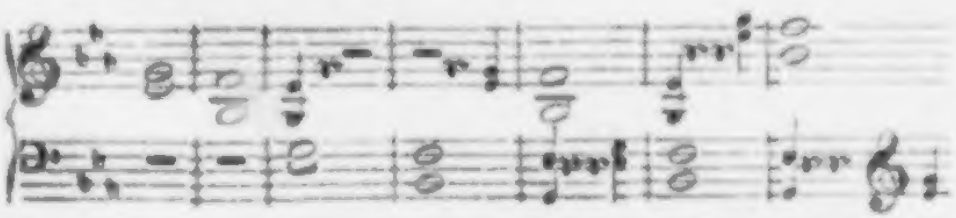
Hier ist also wieder diese Programmenmusik, dieses spectre rouge der reaktionären Halbkritik, — aber es ist ein ausführbares Programm und ein wirklich ausgeführtes.

Den Formalisten unter den Kunstphilosophen, die nämlich der Musik nichts als Formenspiel zugestehn, sollten dergleichen zugleich thatsächliche und wörtliche Zeugnisse eines Mannes wie Beethoven doch Stoff zum Nachdenken geben. Und wenn sie dem Zeugnisse gegenüber behaupten, das Alles sei Einbildung, der Komponist habe die Gedanken wohl neben dem Kunstwerke gehabt, nimmermehr aber in das Kunstwerk hineinlegen können — immer diese naturwidrige Spaltung der Geistkörperlichkeit! — weil die Musik sich dem versage: so sollten sie wohl bedenken, daß alle großen Tondichter hier neben Beethoven stehn, mithin alle derselben Einbildung, demselben Irrthum in ihrem Fache verfallen sein müßten — und mit ihnen die Hunderttausende, die ihre Werke gefaßt haben.

Genug, dieſe Sonate iſt ein ſolches Seelengemälde, das Trennung, — wir nehmen an, zweier Liebenden, — Verlaſſenſein, — wir nehmen an, der Geliebten oder Gatten, — und Wiederſehn der Getrennten vor die Seele bringt; wir laſſen dahingeſtellt, ob wir recht gethan, indem wir den zweiten Gedanken, „l'absence" von Beethoven bezeichnet, in das Perſönliche hinübergezogen. Allein die ganze Kompoſition zeichnet Perſonen. Im Mittelſatze ſteht nur eine, ebenſo feſtbeſtimmt ſtehn im erſten und letzten Satze zwei Perſonen vor uns, durchaus findet man die zwei Stimmen, und zwar Diskant und Tenor, Jüngling und Jungfrau, duettmäßig klar geführt. es iſt ein Duodram des Abſchieds und ein zweites des Wiederſehns, die Zeichnung iſt ſo ſicher zweiperſönlich, daß man ſie ſchon äußerlich, ohne tieferes Eingehn, erkennen und verfolgen kann. Hier ſehen wir alſo klar die „zwei Prinzipe", wie Beethoven (Th. I. S. 178) ſeinen Gegenſatz zweier Perſonen bezeichnet, vor uns und können ermeſſen, wie weit jene frühern Fälle von dem gegenwärtigen abſtehn. Seinen Gipfel erreicht der Ausdruck der Zweiheit, wenn das

Le-be-wohl,

das vom Eintritt der Einleitung durch den ganzen erſten Satz hindurch den Grundgedanken bildet, zuletzt ganz allein den Augenblick des Scheidens erfüllt. Wie in der Wirklichkeit da die bebenden Stimmen ihr „Lebewohl!" und ihr „Leb' wohl denn!" miſchen würden, ſo geſtaltet ſich ganz naturgemäß auch bei Beethoven



die Scene,*) idealisch und, nach dem Bedürfniß der Musik, dramatisch wird jeder der Stimmen hier die Rede in Zweiklängen gewährt; vor- und nachher ist jede für sich monodisch gehalten.

Hier liegt nun wieder eines von den Beweisstücken für das Eindringen des bewußten Geistes in das Tonwesen vor uns. Dem abstrakten Harmoniker muß dies Ineinanderklingen grundverschiedener Akkorde, oben Takt 4 bis 7 als unbegreifliche, ja sinnlose Vermengung erscheinen; in der That ist hier nicht irgend eine einzelne Regel der Harmonie verletzt, etwa ein Vorhalt unrichtig (wie sie's nennen) geführt, sondern die Harmonie ist ihrem Grundbegriffe nach aufgehoben, indem zwei einander ausschließende Akkorde zu Einem Moment zusammenschmelzen. Solche Stellen sind es, bei denen Fetis ausruft: „Wenn man das Musik nennt, so ist es wenigstens nicht das, was ich Musik nenne." Aus abstrakt musikalischem Standpunkte hat er Recht. Allein der Ton oder Akkord ist in der Tondichtung so wenig das Wesentliche, als das Wort in der Poesie; der Geist des Dichters erfaßt und verwendet beide zu seinen Zwecken. Beethoven hat hier nicht mit Akkorden zu thun gehabt, sondern das Lebewohl von Ihm zu Ihr, von fern und nah ineinanderklingend, das hat er gegeben. Die Idee waltete, wie immer, bei ihm vor dem Materialismus vor.

Wären nur nicht die materialen Interessen auch im Leben, wo sie so nachdrücklich sich geltend machen, versäumt worden! Die Zahl der Werke war im Jahre 1812 auf nahe an hundert gestiegen, die Honorare hatten sich erhöht, kostbare Geschenke waren reichlich eingegangen. Wo waren diese Kostbarkeiten geblieben? Was war mit den Honoraren und sonstigen Einkünften geworden?

Sein Bruder Karl hatte sich einer förmlichen Bevormundung über ihn angemaßt, die bis zur Eigenmächtigkeit, ja bis zu Gewaltthätigkeiten ging. Beethoven widerstrebte, gab aber dann aus Gutmüthigkeit, oder weil er sich nicht allzu tief in diese Aeußerlichkeiten

*) Kompositionslehre I. 567.

einlassen mochte, wieder nach, so daß der Aergernisse, wie es scheint, kein Ende war. Ries erzählt einen solchen Vorgang aus früherer Zeit, 1803, der Nachfolger genug gehabt haben wird, da der Sinn beider Handelnden derselbe blieb.

„Beethoven hatte die drei Sonaten Op. 31 (erzählt Ries) an Nägeli in Zürich verfagt, ... während sein Bruder Karl, der sich leider immer um seine Geschäfte bekümmerte, diese Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deßwegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Punkte waren, weggeschickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange kam es zwischen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken, und einen Brief an seinen Bruder, der in einen anderen an Stephan von Breuning eingeschlagen war. Eine schönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerm Herzen predigen können, als Beethoven seinem Bruder über sein gestriges Betragen. Erst zeigte er es ihm unter der wahren, verachtungwerthen Gestalt, dann verzieh er ihm Alles, sagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er sein Leben und Betragen nicht völlig ändre. Auch der Brief, den er an Breuning geschrieben hatte, war ausgezeichnet schön."

Das Verhältniß der drei Brüder war, kurzgefaßt, dieses, daß der Musiker von den äußern Angelegenheiten allzuwenig Notiz nahm, sondern in seiner Tonwelt lebte, die Brüder aber nur für die niedern Interessen — nämlich ihre eignen niedern Interessen — Sinn hatten, und vom Wesen ihres berühmten Bruders nur so viel begriffen, daß er viel Geld machen könne — für sie. Wo waren alle Pretiosen hingekommen? Wenn man ihn fragte, schwieg er, wurde zuletzt auch unwillig, ohne darüber mehr Bescheid zu geben. Er fühlte, wie die vorige Geschichte andeutet, das Unbrüderliche in seinen Brüdern, ohne darum weniger brüderlich zu empfinden und zu handeln, außer daß er gelegentlich den andern

Bruder, Johann, den Hirnfresser (der von seinen, Ludwigs, Geistesfrüchten zehre) nannte. Daß die Brüder nicht im Mindesten auf das Beste Ludwigs bedacht waren, spricht sich darin deutlich genug aus, daß der bevormundende Karl bei aller Hinwendung auf die materiellen Interessen nie daran dachte, seinen Bruder zu Ersparnissen für die Zukunft zu veranlassen.

Zum Glück fanden sich Fremde, die bessere Gesinnungen bethätigten. Nanette Streicher, geborne Stein, die Gattin des berühmten Pianoforte-Bauers, ist hier rühmlich zu nennen. Sie fand Beethoven im Sommer 1813 in seiner Oekonomie in höchster Verfallenheit; er hatte nichts gespart, er hatte keinen Rock, kein ganzes Hemd. Im Verein mit ihrem Gatten nahm sie sich des großen Unmündigen an. Sie begann bei der Garderobe und ordnete dann das Hauswesen, bewog ihn, für den nächsten Winter sich bei Pasqualati einzumiethen und einen Diener anzunehmen, der das Schneiderhandwerk verstünde und die Garderobe in gutem Stand erhalten könnte. Endlich bewog sie ihn, von seinen bedeutenden Einnahmen zurückzulegen. Beethoven fühlte die Wohlthat, bewies sich folgsam und fing an, soweit es jetzt noch und bei seinem Naturell möglich war, sich an eine geregeltere Lebensweise zu gewöhnen. Während sein Diener im Vorzimmer schneiderte, schrieb er im Arbeitszimmer die Schlacht bei Vittoria und die andern Werke, die sich ihr anschlossen.

Die genannte Komposition, die später als

Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria, Op. 91,

herausgegeben wurde, sollte ihrem Schöpfer neben der unentreißbaren Lust am Schaffen und großem Erfolg' auch Widerwärtigkeiten und Aergerniß genug bereiten. Bevor wir auf das Geschichtliche eingehn, ist daran zu erinnern, daß jenes symphonische Werk aus zwei Theilen besteht, einem Schlachtgemälde und der Siegsfeier, und der Inhalt wenigstens im Allgemeinen zu bezeichnen.

Für den ersten Theil sind außergewöhnliche Mittel aufgeboten,

um den ganzen Vorgang der Schlacht musikalisch anschaubar zu machen.

Man hat sich den frühen Morgen des Schlachttages vorzustellen. Von der einen Seite vernimmt man aus der Ferne, allmählig näher rückend, die Trommeln, dann die Feldmusik des englischen Heers. Es ist das englische Volkslied Rule Brittannia, das von einem besondern Bläserchor, (mit den Trommeln in einem zweiten Lokal hinter dem eigentlichen Konzertsaal aufgestellt) intonirt und vom großen Orchester mit mächtigem Refrain besiegelt wird. Eben so rücken höhergestimmte Trommeln von der französischen Seite herbei, der französische Marsch, Marlborough s'en va-t-en guerre, schließt sich an, wie zuvor der englische. Beide Märsche sind vollkommen karakteristisch gewählt und behandelt, der englische mild und feierlich, fast bürgerhaft, wie einem Volke ziemt, dem das Bürgerthum höher steht, als der Glanz der Soldateska, der französische eichtsinnig, verwegen und vor Allem höchst beweglich. Seltsam ungeschickt, ein wenig milizenhaft, macht sich im englischen Marsche die Trompete heran, während im französischen Alles, von den Pikkolflöten bis hinab zu den Fagotten, in Terzen durch alle Oktaven verdoppelt, geschlossen und rauschend, aber ein wenig gemein, einherzieht.

Trompetenfanfaren von beiden Seiten fodern zum Kampf auf und nun wird die Schlacht mit ihren verschiednen Momenten, dem Handgemenge, dem Sturmmarsch u. s. w. vom Orchester der Phantasie vorübergeführt. Kanonendonner und das Knattern des Gewehrfeuers, durch große Trommeln und Ratschen dargestellt, vollenden das Bild. Zulezt tönt der lustige französische Marsch von Ferne wieder, aber in Moll (Fis-moll) zerrissen, in fieberhaftem Fröfteln. Die Schlacht ist den Franzosen verloren, das konnte nicht sinnreicher gesagt werden.

Der zweite Theil ist Siegsfeier, das englische Volkslied God save the King ist hineingeflochten. Bekanntlich ist dies Lied seitdem zum Nationallied aller möglichen Nationen erkoren und unzäh-

ligen Kompositionen eingeflochten worden, — beiläufig keiner so geschickt und wirkungsvoll, als der Beethoven'schen. Daher sind wir kaum noch im Stande uns von der Wirkung im Erstlingswerk eine lebhafte Vorstellung zu machen. Ueberhaupt haben wir in unsrer langen Friedenszeit nicht mehr den rechten Gesichtspunkt für ein Schlachtenbild aus der napoleonischen Zeit, wo Alles in Kriegs- und Schlachten-Vorstellungen lebte, und es kaum möglich war, sich ihnen thätig oder leidend zu entziehn. Es war eben so natürlich, daß damals Beethoven auch einmal zum Schlachtenmaler wurde, als es jetzt wunderlich wäre, wenn ein Musiker sich auf Schlachten einließe.

Die Symphonie — und die A dur Symphonie, von der weiterhin zu reden sein wird — war vollendet in dem weltgeschichtlichen Jahr 1813. Auch Oesterreich hatte endlich gegen den unverbesserlichen Napoleon zu den Waffen gegriffen, die Schlacht bei Leipzig war geschlagen, die Schlacht bei Hanau war gefolgt. Am 8. und dann am 12. Dezember führte Beethoven jene beiden und noch andre Werke seiner Komposition im Universitäts-Saale „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalide gewordenen österreichischen und baierschen Krieger" auf.

Die Betheiligung aller irgend verwendbaren Musiker, die Theilnahme des Publikums war außerordentlich. Beethoven erließ ein für das Intelligenzblatt der wiener Zeitung bestimmtes Danksagungsschreiben, worin er aussprach: „Es war ein seltener Verein verträglicher Tonkünstler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeistert war, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, und ohne alle Rangordnung, auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte..... Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Komposition war; wäre sie von einem Andern gewesen, so würde ich mich eben so gern wie Herr Hummel an die große Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers

unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte..... Herr Schuppanzig stand an der Spitze der ersten Violin, Herr Spohr und Herr Maisedor wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, der erste Hofkapellmeister Herr Salieri gab den Trommeln und Kanonaden den Takt, und die Herren Siboni und Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen."

Das war die Lichtseite des Ereignisses*), und sie war strahlend genug. Die Schattenseite sollte nicht fehlen, dafür sorgte Mälzel, den Beethoven seines Umgangs gewürdigt und in einem Kanon (S. 26) besungen hatte.

Mälzel, geschickter Mechanikus, der Erfinder des Metronoms und Erbauer musikalischer Automate, war mit Beethoven befreundet, versprach im Jahr 1812, Gehörmaschinen für ihn zu konstruiren und veranlaßte ihn dadurch, für das von Mälzel gebaute Panharmonikon (ein Automat, das alle Orchesterstimmen darstellen sollte) „ein Stück Schlacht-Symphonie", so drückte Beethoven sich aus, zu setzen. In der That fertigte Mälzel nacheinander vier Gehörapparate, von denen Beethoven nur einen brauchbar fand und eine Zeit lang anwendete. Jenes „Stück Schlacht-Symphonie" war übrigens eine sehr werthvolle Gabe für Mälzel, der den Plan hatte, nach England zu reisen und dort sein Panharmonikon hören zu lassen; denn Beethoven stand bereits bei den Engländern in hohem Ansehn und ein Werk von ihm mußte ziehen.

Selbstverständlich hatte Beethoven damit nicht das Eigenthum

*) Beethoven schickte die Schlacht- und Siegssymphonie auch dem damaligen Prinzregenten, nachherigem König von England, George IV., mit einer Dedikation. Lange hörte er nichts in der Sache, als daß die Musik mehrere Abende hintereinander im Drurylane-Theater mit ungeheurem Beifall aufgeführt worden sei. Auch ein Brief, den man endlich in die Hände des Königs zu bringen wußte, blieb unbeantwortet. Beethoven schrieb darüber an Ries: „Der König hätte mir doch wenigste.s ein Schlachtmesser oder eine Schildkröte verehren können!" George IV. liebte bekanntlich viel und lecker essen.

des Werks, einer Komposition für wirkliches Orchester, auf Mälzel übergehn lassen, sondern nur dessen Uebertragung auf die Leierkasten-Walzen des Panharmonikons gestattet. Anders suchte Mälzel die Sache zu wenden.

Als jene beiden Konzerte beschlossen waren, unterzog er sich den äußern Anordnungen unter dem Anschein freundschaftlicher und patriotischer Theilnahme. Beethoven ließ ihn arglos gewähren. Allen unerwartet benutzte dies nun Mälzel und kündigte die ganze Symphonie als sein ihm von Beethoven geschenktes Eigenthum an. Beethoven protestirte auf der Stelle und nun nahm Mälzel das Werk als Entgeld für die gelieferten Hörmaschinen und eine bedeutende Geldschuld — er gab sie auf 400 Dukaten an — in Anspruch. Ja, er wußte sich auf Schleichwegen eines Theils der Orchesterstimmen, nicht aller, zu bemächtigen, ließ daraus eine Partitur zusammenstellen, das Fehlende von irgend einem Musiker, so gut der es verstand, zusetzen und führte das verfälschte und verstümmelte Werk in München auf, mit der Absicht, dasselbe in London, wohin er sich begab, zu thun.

Das Benehmen erregte in Wien allgemeine Mißbilligung und hatte gerichtliche Schritte zur Folge, bei Gelegenheit derer Beethoven erklärte, daß er allerdings dem Mälzel 50 Dukaten schulde und ihm versprochen habe, diese Schuld entweder in Wien zu zahlen, oder ihm das Werk nach London mitzugeben (um sich, wie man ergänzen muß) durch Aufführungen bezahlt zu machen) oder endlich mitzureisen, wenn er könne, das Werk dort zu verkaufen und ihn auf den englischen Verleger anzuweisen. Der Hofgerichts-Advokat Dr. von Adlersburg und Baron Pasqualati stellten unter dem 20. Oktober 1814 eine Erklärung aus: Beethoven habe sich seines Eigenthumrechts auf jenes Werk in nichts begeben. Beethoven hatte schon unter dem 25. Juli den Londoner Tonkünstlern den unbefugten Schritt angezeigt, den Mälzel sich in München mit der Aufführung der Schlacht-Symphonie erlaubt; er erklärte: „Die

Aufführung dieſer Werke*) durch Herrn Mälzel iſt ein Betrug gegen das Publikum und eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er ſich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtiget hat" — und warnet vor der Aufführung des „verſtümmelten" Werkes.

Widrig an ſich ſchon, mußte der ganze Vergang noch den widrigſten Einfluß auf Beethovens ohnehin reizbares, dem Argwohn zugeneigtes Weſen haben. Mißtrauiſch ſchon durch ſein Gebrechen, ward er es nun in einem Grade, der den Umgang mit ihm auf längere Zeit faſt unmöglich machte. Beſonders war er gegen Notenſchreiber, die vielleicht ſeine Stimmen in Mälzels Hände geſpielt hatten, argwöhniſch; ſo viel wie möglich ließ er in ſeiner eignen Behauſung kopiren; war das nicht ausführbar, ſo wurden ſie in der ihrigen bald durch ihn, bald durch Abgeordnete unaufhörlich beaufſichtigt.

Dennoch wagte dieſer Mälzel wenige Jahre nachher, in einem Briefe vom 19. April 1818, Beethoven um ſein förderndes Gutachten über den von ihm erfundenen Metronomen anzugehn und von einer Gehörmaſchine zum Dirigiren, die er für ihn in Arbeit habe, ihm vorzufabeln — denn die Maſchine iſt niemals zum Vorſchein gekommen. Und Beethoven war gutmüthig genug, ihm zu willfahren. — Richtiger war ſeine ſpätere Erklärung: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orcheſter davon."

Betrübend iſt der Einblick, der ſich bei dieſer Gelegenheit in die finanzielle Lage Beethovens aufthut. In der ſeinem Advokaten

*) Er meint die beiden Theile der Symphonie, 1. das Schlachtgemälde und 2 die Siegessymphonie. Allein das Erstere, — mit dem englischen Marsch in Es dur oder mit dem Beginn der Schlacht in H dur anhebend und mit dem Rückzug der Franzosen in Fis moll mit einem vollkommnen Hinsterben und fern verhallenden Kanonenschlägen endend, — kann nicht als selbständiges Werk gelten. Es erwartet erst den befriedigenden Abschluß nach seinem Ende und erhält ihn in der Siegesfeier. Beethovens Ausdrucksweise deutet nur darauf hin, daß er für Mälzels Panharmonikon blos den einen Theil des Ganzen bestimmt hatte.

ertheilten Auskunft sagt er, von sich und Mälzel redend: „Wir kamen überein, zum Besten der Krieger dieses Werk (die Schlachtsymphonie) und noch mehrere andere von mir in einem Konzert zu geben. Während dieses geschah, kam ich in die schrecklichste Geldverlegenheit. Verlassen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechsels u. s. w. bot mir Mälzel 50 Dukaten in Gold an. Ich nahm sie....." Man rechne ihm immerhin seine doppelten Wohnungen an, — wie gering ist diese Verschwendung für einen Mann von seinem Verdienst, der überdem des Wechsels in der Unruhe seines stets im Feuer arbeitenden Geistes bedarf! Wieviel Vorwürfe seine Oekonomie auch verdienen kann, sie kommen gegen seine Schuldlosigkeit und das, was er der Welt gegeben, nicht in Betracht. Aber es bleibt einmal wahr:

Die Welt, sie will euch schlecht,
Sie will euch niederträchtig!

wie Goethe sagt. —

Wenn auch der kaiserliche Hof zu Wien niemals etwas für Beethoven gethan, so war doch nun die glänzende Zeit der Kaiserstadt gekommen. Der unvergeßliche wiener Kongreß brachte wenigstens etwas Gutes für Beethoven. Unter den vornehmen Gästen, die zu ihm zusammenströmten, waren nicht wenige, die der Ruhm Beethovens und vielleicht auch Kenntnißnahme von seinen Werken anzog. Alles was Sinn für Kunst und geistige Größe hatte, drängte sich damals zu Beethoven. Besonders in den Gesellschaften bei dem russischen Gesandten, Fürsten Rasumowski, und in den Gemächern des Erzherzogs Rudolf sah sich Beethoven von einem Kreise höchstgestellter und vornehmer Persönlichkeiten umgeben, die ihm in der herzlichsten und rührendsten Weise Theilnahme und Bewunderung zu erkennen gaben. Besonders war Beethoven von einer Zusammenkunft mit der Kaiserin von Rußland gerührt, erzählte überhaupt noch später gern halb scherzweise, wie er sich von all' diesen hohen Häuptern habe „die Cour machen" lassen und wie „vornehm" er sich stets dabei benommen. Die Kaiserin von Ruß-

land ließ ihm ein Geschenk von 200 Dukaten zustellen. Die Zukunft des außerordentlichen Mannes sicher zu stellen und behaglich zu machen, ihn für seine allbewunderten Arbeiten zu erfrischen und sorgenfrei zu erhalten, — das fiel weder damals noch jemals irgend einem von all den vielen Vermögenden ein.

Und doch hatte er sogar für diesen wiener Kongreß gearbeitet! er hatte in Auftrag des wiener Magistrats eine Kantate des Dr. Weißenbach in Musik gesetzt. Sie hieß „der glorreiche Augenblick" und wurde zur Bewillkommnung des Kongresses aufgeführt. Von dieser Wiener-Kongreß-Kantate läßt sich nichts sagen, sie war zu gering. Der barbarische Text hatte natürlich Beethoven eben nicht begeistern können. Der Magistrat ertheilte ihm dafür das wiener Ehrenbürgerrecht. Die Kantate ist später mit parodischem Text unter dem Titel „Preis der Tonkunst" herausgegeben worden.

Die philarmenische Gesellschaft in London verehrte ihm aus Dankbarkeit für den Genuß, den auch ihr seine Werke gewährt, einen prächtigen Flügel von Broadwood, damals dem berühmtesten Instrumentenfabrikanten Englands.

Das wichtigste Ereigniß dieses Abschnitts aus Beethovens Leben ist die Komposition der A dur-Symphonie, die, als

Siebente große Sinfonie, 92stes Werk,

bei Haslinger herausgekommen, ebenfalls im Jahr 1813 komponirt und, wie S. 186 erzählt, am 8. und 12. Dezember aufgeführt worden war.

Es hängt sich an diese glorreichen Tage eine Erinnerung, die den unabläßigen Kampf bezeichnet, den Beethovens Geschick ihm auferlegt hatte.

Er dirigirte die siebente und die Schlacht-Symphonie, obgleich die Gehörfähigkeit schon in bedenklicher Weise abgenommen hatte. An die Spitze der ersten Geige hatte er, vor Spohr und Maiseder (damals den berühmtesten deutschen Geiger) seinen Freund Schuppanzigh (den trefflichen Quartettisten) gestellt. Dieser war in alle beethovenschen Intentionen eingeweiht, beide verstanden sich so

leicht und innig, daß Beethovens Gebrechen keine schlimmen Folgen für die Haltung des Orchesters haben konnte. Die Massen mag Beethoven noch gehört haben, und er hielt sie durch sein überirdisches Feuer in Blick und Geberden beim Taktiren zusammen; die feinern Partien dirigirte er mit einer Ruhe und einem Seelenausdrucke, als hörte er sie alle; die sorgfältigen Proben, die das Orchester mit unermüdlicher Ausdauer gehalten hatte, steigerten die Ausführung zu hinreißender Vollkommenheit. „Ich bemerkte (erzählt Schindler als Augenzeuge), daß wenn Beethoven sich im Verfolgen von gewissen Violinfiguren während der Aufführung nicht ganz sicher fühlte, er nach Schuppanzigh's Bogenführung blickte und dieser folgend taktirte."

Er hatte es vorausgesagt: ganz niederbeugen sollte sein Geschick ihn nicht. Noch stand er, von demselben Bewußtsein gehoben, an der Spitze seines Heers und erfocht mit ihm einen Doppelsieg.

Einen Sieg vor dem Volke, der nicht glänzender sein konnte. Die Aufnahme in jenen Konzerten war enthusiastisch, die siebente Symphonie ist seitdem ein Gegenstand unerschöpflicher Liebe und Bewunderung im deutschen Volke geblieben und das Ausland hat sich angeschlossen. Wir sagen nachdrücklich: im Volke, nicht in demjenigen Theile desselben allein, den man als das Konzertpublikum, als die Gebildetern oder als „die Gesellschaft" hervorzuheben pflegt. In Berlin, wo noch bis zum Jahr 1824 eine beethovensche Symphonie zu den äußersten Seltenheiten gehörte, bis die Berliner allgemeine musikalische Zeitung durch unablässiges Mahnen und Dringen Bahn machte und den damaligen Konzertmeister Möser bewog, von seinen jährlichen 24 Quartettabenden 12 in Symphonieabende zu verwandeln, — der Anfang der Berliner Symphoniekonzerte, — in Berlin werden die Symphonien Beethovens, und namentlich die siebente, alljährlich in jenen Konzerten unter der feinen Leitung des Kapellmeisters Taubert und in begeisterter Betheiligung der vortrefflichen Kapelle musterhaft unter

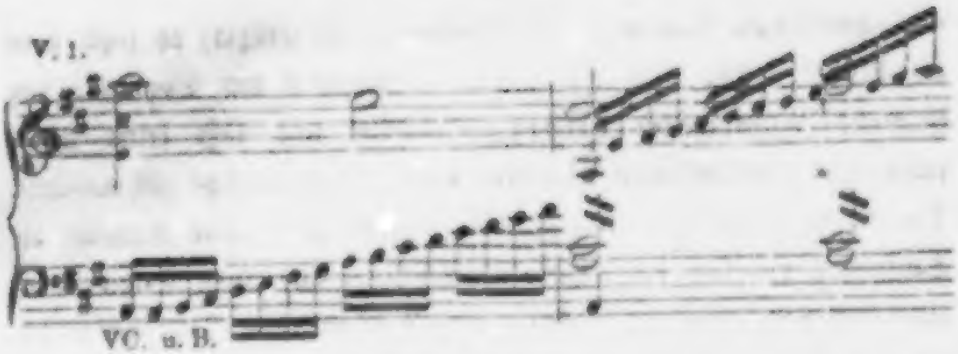
unerschöpflichem Andrang des Publikums ausgeführt; es fehlt stets an Plätzen. Für das Volk aber ist Winters und Sommers der treffliche Musikdirektor Liebig beschäftigt und läßt keins seiner zahlreichen wöchentlichen Konzerte ohne Beethovensche Symphonie. Da ist es denn merkwürdig, mit welcher Stille und Andacht die Tausende, die sich im weiten Gartenraum aus allen Ständen zusammenfinden, zuhören, sobald die Beethovensche Symphonie beginnt, während sie vorher bei leichtern Sätzen laut und fröhlich genug sich durch einander bewegten, und wie emsig und still jede Störung beseitigt wird.

Gerade hier findet neben der fünften die siebente Symphonie die regste Theilnahme, — um so merkwürdiger, da beide Werke der höhern Poesie angehören; wieder ein Beweis, wieviel Empfänglichkeit in unserm Volke verbreitet ist und nur der Anregung harrt, um der Bildung entgegen- oder selbst vorauszueilen, — zur Beschämung aller der Bezweifler und Verhöhner, die auf ihre glückbegünstigtere Stellung pochen und daraus ein Privilegium machen möchten. Oft vernimmt man aus den Gruppen der Zuhörer Erörterungen, was wohl diese oder jene Symphonie bedeute; denn daß sie bloßes Getön sei, will man nicht gelten lassen.

Die siebente, mit der wir uns hier näher zu beschäftigen haben, kündigt sich sogleich als ein Werk von hoher Bedeutung an.

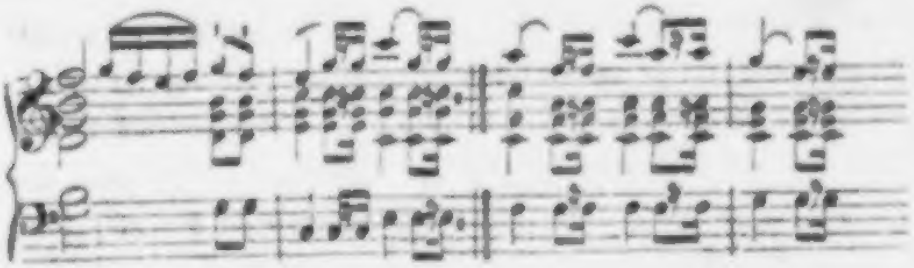
Schon die Einleitung bereitet auf Außerordentliches vor.

Aus einem mächtigen Akkordschlag entwickelt die Oboe einen feierlich leisen Gesang, dem sich aus einem zweiten Schlage die Klarinetten, aus einem dritten die Hörner, aus einem vierten die Fagotte, in Oktaven ausgebreitet, anschließen. Das Orchester tritt feierlich auf die Dominante, die Violinen streben, während in den Bläsern das erste Motiv fortklingt, in leisen leichten Schritten (Sechszehntelgänge) aufwärts in feierlicher dreimaliger Wiederholung, es hört sich wie „Weit hinaus" an, nicht wie Aufschwung. Nun erst vereinen sich beide Motive

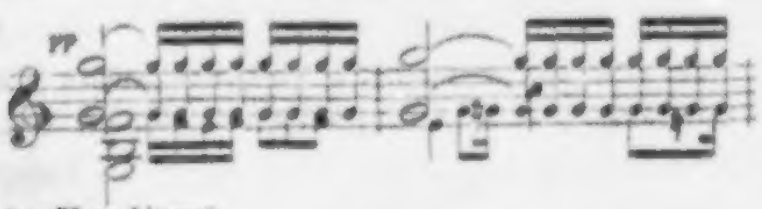


im ſauſenden Aufſchwung der Bäſſe und Geigen und zu feierlichen Prachtakkorden des ganzen Orcheſters. Es iſt Großes, Gewaltiges zu erwarten.

Der Sturm der Töne läßt ſich „weit hinaus" vom erſten Standpunkte nieder in C dur. Oboen, Klarinetten, Fagotte, ſanft und leiſe wie von fern, intoniren einen ganz neuen Ge



aufzug- oder marſchmäßig in der Bewegung und feierlich wie Verkündung. Dieſer Satz iſt, damit ſeine Bedeutung unverkennbar werde, von dem gleichſam nagenden Hineinklang der Bratſchen, von den in Oktaven darüber hingelegten Violinen, die ſich in leiswinkenden Figuren weiter bewegen, überſchleiert. Der Satz tönt dann in der Tiefe, wie Verkündigung von Oben in der Sphäre der Erdbewohner wieder, Bläſer, bald aushallend, bald anregend,



locken darüber hinaus.

Dies ſind die Elemente der Einleitung. Jener Sturm der

Orchesters kehrt wieder und führt noch ferner hinaus nach F dur, wo der Verkündigungssatz in erhöhter Feierlichkeit, unter den Pulsen der Pizzikato-Bässe wiederkehrt und abermals die Tiefe weckt. Mit Macht stellt sich nochmals das Orchester auf der Dominante fest, um gleich wieder geheimnißvoll leise einzuladen, — wohin? —

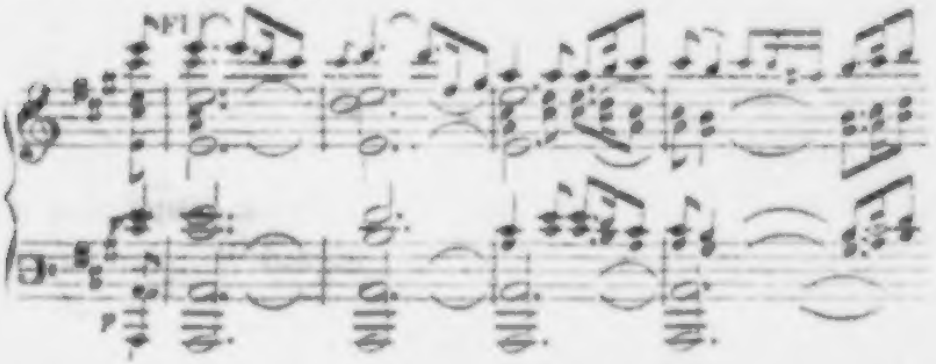
„Zum Ritt in's alte romantische Land!"

— so klingt der Ausgang. Jene Sechszehntel der Bläser oben locken, abwechselnd in den Flöten und Oboen und in den Geigen,

und verzögern sich und säumen; es klingt das hohe e märchenhaft und weit hinaus, man könnte träumerisch aufblicken, wie zur Morgensonne, die hoch oben durch das grüne Netz der Wipfel und Zweige des Waldes hereinblitzert.

Wir wollen nicht unbemerkt lassen, daß schon in der Introduktion sich Doppelchörigkeit zwischen Bläsern und Saiten deutlich gezeichnet hat.

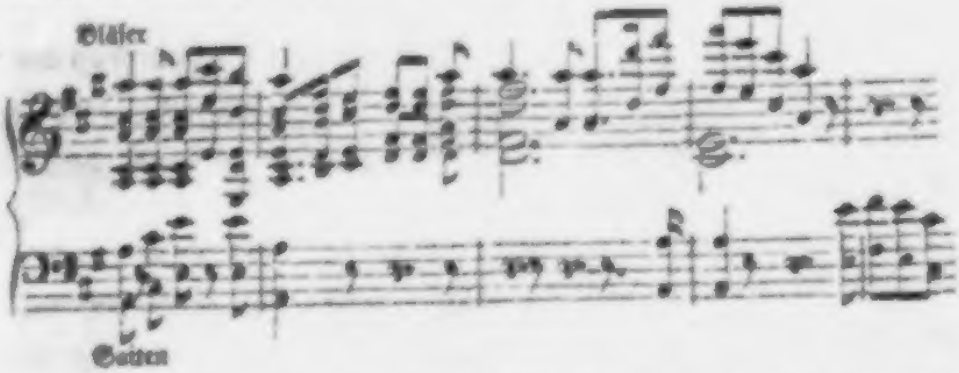
Jener Wechselschlag des e verdichtet sich nun zu punktirter Achtelbewegung und führt damit in den ersten Satz, Vivace, ein. Der Hauptsatz tritt auf, voll anmuthiger Lebendigkeit, voller Lust und Wärme, ein eigen Gemisch von zuckender Regsamkeit und weicher Ruhe,



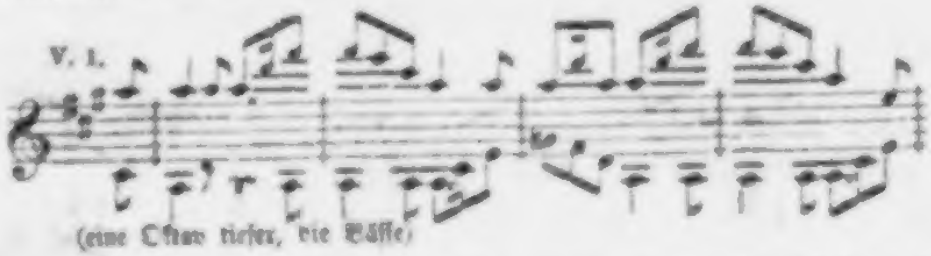
nur von Bläsern intonirt, oben die Flöte allein an der Melodie, unten die A-Hörner ihren Grundton in Oktaven aushallend, in

der Mitte die Oboen auf $\bar{e}$ — $\bar{e}$ feststehend; Klarinetten und Fagotte füllen, bewegen sich dann im Gegensatze gegen die Melodie, dann mit ihr, — fernere vier Takte vollenden den Satz, dem man so, wie wir ihn bis hierher angesehn, einen durchaus ländlichen, hirtenartigen und höchst erregten Karakter beilegen müßte.

Allein wir haben nur die Hälfte beachtet. Der ganze Chor der Saiten steht, ungeduldig einzutreten, zur Seite. Er schlägt an, — dreimal, setzt zum Schluß an, sucht in den zweiten Theil des Satzes einzudringen (Takt 9 u. f. w.)



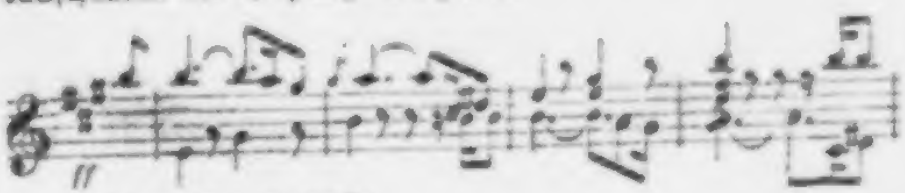
bemächtigt sich übermüthig des Schlusses und braust nun siegreich hinauf, den Satz in ungebändigter Kraft mit wilden Trompeten und Pauken in fieberhafter Erregung zu wiederholen und im kühnen Ringerspiel der Stimmen



mit immer losgebundenern, anstürmenden Bässen fortzuführen in weite Ferne, nach H, nach Cis, nach Cis, nach Es, nach E, wo der Satz auf cis und h stutzt und stockt, wie ein scheues Roß — und wo dann Klarinetten, Oboen, Fagotte, wieder unter Gegensetzung des Saitenchors, sanft, aber kriegerisch muthig, den Seitensatz einführen.

Das ist kein idyllisch Bild, wie dem ersten und einseitigen Hinblick scheinen konnte. Das ist ein aufgeregteres Leben, — man könnte, wär' der Phantasie freier Lauf gegönnt — und warum wär' es nicht im Reiche der Poesie? Der Dichter hat sein Wort verloren, wenn es nicht die Phantasie des Hörers weckt und zu sich emporzieht! — man könnte sich das Leben eines Volks denken, im Schooß erregender Natur ein reiches, vielerwecktes Dasein genießend in leichter Müh' und schäumender Lust, ein Volk in Thälern und Rebenhügeln, des Rosses froh und der Waffen, dem Kampf und Krieg ein Spiel ist; einst hatten die Mauren in Spanien ein solch Leben geführt. Ob Beethoven davon gewußt? — Belesen war er in Geschichte und Poesie; — ob er daran, oder an Verwandtes gedacht? — wer weiß es? — Mitgetheilt hat er nichts darüber; aber das beweiset bei seiner Wortkargheit nichts dagegen; wie unzutreffend seine Mittheilungen sogar waren, haben wir bereits gesehn.

Indeß — das Alles ist nur ein Traum; wer wollte davon einen Buchstaben beweisen? Aber wild genug und fremd genug wirft sich eben der Seitensatz aus seinem Edur in das bleiche Cdur schnab und stockt wieder und abermals, und wird still, fast stumm. Und nun hebt auf dem haltlosen dis - fis - a - c ein Treiben und Wehn des Orchesters an, aus dem Leisesten immer schwellender, die Melodie aus dem Hauptsatze motivirt, die Bässe immer drängender, bis sie unter dem schallenden Ruf des Orchesters mächtig von der Höhe zur Tiefe walten, und nach zweimaligem Zurückschauern der Schluß-Satz sich

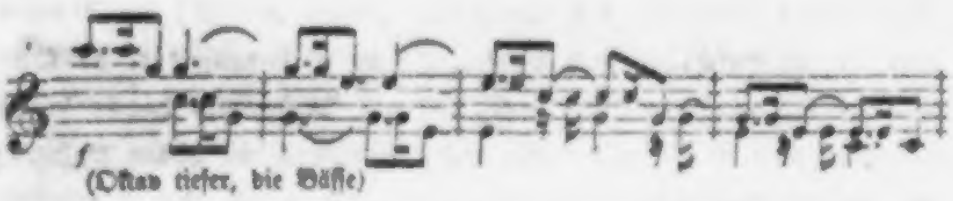


(Oktav tiefer, die Bässe)

siegreich aufstellt.

Schon die Ueberführung zur Wiederholung dieses ersten Theils

und dann in den zweiten Theil ist wildtrotzig. In diesen zweiten Theile sind wir wieder nach C entrückt, der Baß knüpft in der Tiefe ganz heimlich am Grundgedanken (Hauptsatz) an und tanzt wie zum Waffentanze weit, durch zwei Oktaven, hinauf und wieder hinab; ihm folgt bald, nachahmend und begegnend, die erste Violin; der schließt sich die zweite mit der Bratsche an, der die Oboe, die Klarinette mit dem Fagott, es ist wie ein fressendes Steppenfeuer der Kriegslust, das sich durch die Lager weckend verbreitet und den alten Satz der pochenden Bässe, jetzt in Ober- und Unterstimmen verthrilt,



(Oktav tiefer, die Bässe)

wiederbringt, durch einen Nachruf wie Waffengeklirr zu sechstaktigem Prachtrhythmus ausgebreitet und auf der Dominante wiederholt. —

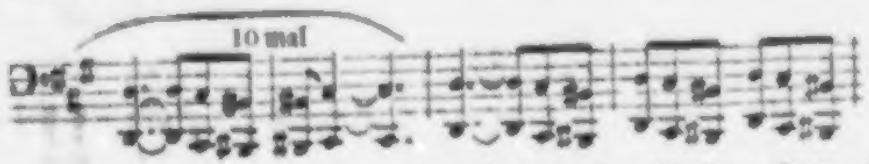
Es ist unthunlich, den Satz weiter zu verfolgen, der zu immer heißerm Kampfesdrang entbrennt und im dritten Theil zwar den Hauptsatz zurückbringt, — aber wie verwildert über den wühlenden Bässen und dem Einschrei der Bläser. Auch hier und bei dem unablässig aus der Tiefe emporwühlenden Anhang müssen wir das Nähere der Nachlese des Theilnehmenden überlassen.

So viel ist gewiß. Aus dem Kern des Hauptsatzes hat sich ein Leben entfaltet, das zuerst leicht, luftig, lieblich idyllisch begann, dann sich energischer, kämpfend erhob, streitsüchtig bis zum Ingrimm entzündete, selbst seinen Grundgedanken bei der Rückkehr dazu mit kriegerischem Ungestüm durchbrannte und triumphirend für jetzt abschließt.

Nun: dem Dichter ist ungemäß, im Abstrakten zu leben, er weiß nichts von einem Dinge, das man „Idyll, Lust, Streit" nennt; er schaut das Leben, das heißt: Wesen, die vor seinem

Geiſtesange leben, die er in's Leben gerufen. Wollen wir ihn im Geiſt und in der Wahrheit verſtehn, nicht blos die Vokabeln und Konſtruktionen in den Kopf pfropfen: ſo müſſen wir dem Anblick des Lebens nachtrachten, das er vor Augen gehabt. Wir müſſen Zug um Zug dieſes Leben anſchaun und aus ſeinen einzelnen Momenten ſeinen Begriff, der alle jene Momente zu Einem vernunftgemäßen Ganzen, zu einem wahrhaftigen geiſtigen Daſein zuſammenſchmilzt, erfaſſen.

Es giebt eine andre Betrachtungsweiſe, die ſich an dem Spiel der Formen genügen läßt, — wir haben ihrer ſchon gedacht. Sie iſt in ihrem Bereiche ſo begründet, wie Anatomie, Oſteologie, organiſche Chemie; aber an das Leben des Kunſtwerks reicht ſie nicht. Vielmehr iſt ihr mit andern materialiſtiſchen Anſchauungen das gemein, daß ſie unverſehens ſich ſelber zum Beſten zu haben ſcheint, beſonders einem Beethoven gegenüber. Denn wenn man dieſes Spiel der Formen für das Weſen nimmt, was kommt im Grunde dann darauf an, daß der Spieler diesmal gerade dieſe Formen gefangballt hat? wer wird den Umſchüttelungen eines Kaleidoſkops nachgrübeln und nachrechnen? und warum hat Beethoven ſo garſtig geſpielt, wie z. B. S. 59 bis 61, wo er das Baßmotiv



gar nicht los werden kann? Karl Maria Weber (man ſehe ſeine Schriften) hat ſchon darüber geſpöttelt, weil er es nicht hat begreifen können, und gleich nach den erſten Aufführungen der Symphonie hat man über ſie berichtet: „Nun haben die Extravaganzen dieſes Genie's das Non plus ultra erreicht, und Beethoven iſt nun ganz reif für das Irrenhaus.“ *) Dieſe Leute ſpielen und zerren

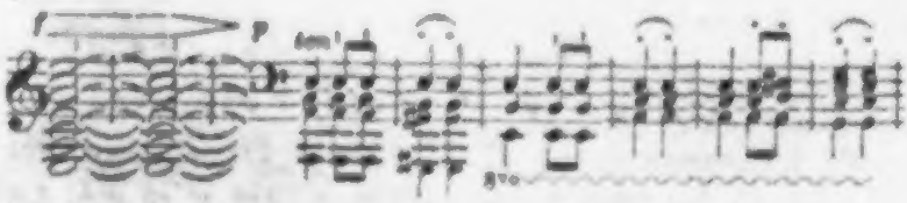
*) „O dieſe armen Leute! (ſagt Schindler.) Hätten ſich nur nicht auch Männer von Fach unter ihnen befunden, die Alles hervorſuchten, um Beethoven zu kränken, ſelbſt mit Gewalt den Parnaß erklimmen wollten, und kaum einige

an einem Buche herum, das sie nicht lesen können, sie verstehn die Sprache nicht und merken nur, daß das Buchstaben sind, die sie vor sich haben. Das genügt ihnen, um zu urtheilen.

Wir andern, Künstler und Freunde, trachten dem Leben nach, ringen dem Geist in Kunst und Kunstwerk nach, folgen Schritt für Schritt, Punkt für Punkt der Spur des schaffenden Geistes, damit wir nicht was uns zufällig beigekommen, sondern was er gewollt, aussagen und erhärten mögen. Und irrten wir auch da und dort und oft: dennoch ist nicht zu verzweifeln daran, daß der Geist des Menschen zu fassen vermöge, was der Menschengeist geschaffen. —

Nun kommt der zweite Satz der Symphonie, jenes weltberühmte Allegretto, das selbst den Franzosen einst so imponirte, daß sie es in ihren Konservatorien-Konzerten der D dur-Symphonie einsetzten, weil sie es „bedeutender" fanden, als die liebliche Ruhe in A dur. Die Nase des Belveder'-Apollo im Antlitz der Anadyomene!

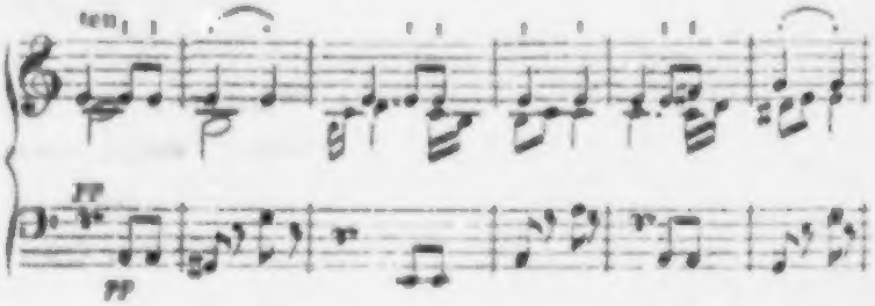
Wunderſam wird der Eintritt des Allegretto durch einen vorerst ohne alle Folge bleibenden schwanken Quartsextakkord der Bläser angekündigt; es ist wie ein „Hört!", das uns auffodert, mit gespanntem Sinn dem nun Kommenden zu folgen, das in dies Hört!



Stufen erstiegen, den Schwindel bekamen, und rücklings herunterfielen. Einer jener Selbstirren bückte und beugte sich nach einem solchen Falle bis in den Staub vor Beethoven, bittend, ihm wieder emporzuhelfen, wozu es aber schon zu spät war. Herr K. Maria v. Weber war es, der nach dem Durchfall seiner Oper „Euryanthe" (1824) die Partitur dieses Werkes in tiefster Devotion Beethoven mit der Bitte vorlegte, er möge nach seinem Gutdünken Aenderungen darin vornehmen, er unterwerfe sich hierbei ganz seiner Meinung. Beethoven, wohl wissend, welch' bittere Rezensionen Herr v. Weber von Prag aus über einige seiner Werke in deutsche Journale sandte, empfing ihn auf's freundlichste, und erklärte sich, nachdem er Einsicht in die Partitur genommen, in meinem

hineintritt. In Abſchnitten von 8 und 8 Takten, deren jeden eine Viertelpauſe abſchließt, in unabänderlichem Rhythmus entwickelt ſich dieſer Satz in dreimal acht Takten (derſelbe iſt zweitheiliger Liedſatz mit Wiederholung des zweiten Theils), ein feierlicher Aufzug, trüb durch die tiefe Lage, durch die Unbeweglichkeit oder Kaumbeweglichkeit der Oberſtimme, durch den Klang (Bratſchen, Violoncelle, Bäſſe), durch die Gebundenheit der Stimmen. Es iſt wie ein Aufzug gefeſſelter, in Trauerſchleier gehüllter Geſtalten. Dies iſt das Thema.

Es wiederholt ſich. Aber die Melodie (wenn dies e ee | e e ſo heißen darf) tritt eine Oktav höher in der zweiten Violin an, die zweite Stimme des Thema's, dieſes e ee | H H, verwandelt ſich



in einen rührenden Klagegeſang (Violoncell und Bratſche), der den letzten Athem in langen Seufzern voll Leid und Sehnſucht aus der Bruſt zieht; der Baß ragt in dumpfen, ſtetig gemeſſenen Pulſen halb trüb, halb bedrohlich hinein.

Zum drittenmal kehrt das Thema in der erſten Violin, abermals eine Oktav höher, wieder, die zweite Violin, zarter als zuvor die beiden vereinten Inſtrumente, wiederholt die Klage, dazu geſellen ſich mit eingreifender Achtelbewegung Violoncell und Bratſche, und der Baß tritt mit weiten Schritten und zutreffenden Accenten überragend heran. Schon bei dem dritten Abſchnitt (Wiederholung des zweiten Theils) melden ſich Bläſer in kurzen Anſätzen und nun

---

Beifein gegen ihn, daß er dieſes Anſuchen vor der Aufführung ſeiner Oper hätte machen ſollen, auher Herr v. Weber wolle damit eine ſolche Reform vornehmen, wie er (Beethoven) es mit ſeinem Fidelio gethan."

tritt mit voller Macht das ganze Orchester an zur vierten Durchführung dieser unabläſſigen Klage, die Alles, Leidtragende und Umſtehende, in den Durſt ihres Leids hineinzuſchlürfen droht; die Bläſer haben das Thema, die erſte Violin hoch oben in den ſchärfſten Tönen und ſcharfen Zügen die Melodie, die untern Saiten wogen in dreifacher harmoniſcher Figurirung, Trompeten und Pauken haben gewaltig hineingeſchlagen. Nun mildert ſich der Geſang, rührend ſchließt die erſte Violin, allein von allen Saiten, zu Bläſerakkorden.

Was iſt hier Gegenſtand der Klage geweſen? — Iſt ein Held gefallen? oder was haben wir uns ſonſt vorzuſtellen? —

Vor Allem, wenn hier ſo oft von Kampf und jetzt von Trauer-anfang zu reden geweſen, welch' ein ganz anderer Sinn und Klang hier, gegen das, was wir einſt in jener Heldenſymphonie vernommen! Wie Süd und Nord, wie Kinder des Morgenlands und Abendlands, wie die bunte Abentheure des Mittelalters mit dem Gemiſch von Stahl und weichen perſiſchen Binden, Reiherbüſchen und Blumen gegen das ſtrenge, bleiche Römergeſicht des letzten der Imperatoren! Auch hätt' es ſich nicht geziemt, zweimal eine Eroica zu ſchreiben, ſo wenig wie zweimal eine Paſtorale*).

*) Dies iſt nichts weniger, als ein willkührlicher Einfall. Außerdem, daß irgend ein äſthetiſirender Freibeuter von Buchhändler oder Klaviermeiſter der Sonate Op. 28 den Spitznamen Sonate pastorale angehängt hat, iſt auch richtig der ſiebenten Symphonie zugemuthet worden, eine zweite Paſtoral-Symphonie zu ſein. Welch eine enge Vorſtellung von Beethoven, daß er in großen Schöpfungen zwei- oder dreimal auf denſelben Gedanken zurückgekommen ſei!

Diesmal iſt der Urheber ſogar ein ganz achtungswerther Kunſtfreund, kein geringerer als Lenz. Er hat ſogar 1855 Schindler über den Einfall befragt, der ihm etwas barſch antwortet: „Ihre Frage, die ſiebente Symphonie betreffend, die man für eine zweite Paſtoral-Symphonie nehmen ſoll, kann ich nicht beantworten, weil es ein effektanter Unſinn iſt, ſie dafür zu halten. Ich höre ſie zum erſten Mal." Dies iſt eine Abfertigung, keine Widerlegung; eine Abfertigung übrigens, zu der Schindler vollkommen berechtigt war, da das Mißverſtändniß und der rein dilettantiſche Standpunkt gar zu blos lag und der Mann von Beruf nicht Zeit haben kann, ſich auf jeden Einfall eines Sachfremden einzulaſſen.

Auch wir wollen nicht auf Widerlegung ausgehn; das einzelne Mißverſtändniß aber ſeine Beſeitigung ſind nicht die Hauptſache, ſondern die Aufdeckung des Urſprungs dieſes und vieler anderer Mißgriffe, das iſt die Hauptſache.

Der Tod eines Helden iſt es nicht, der hier im Geſange gefeiert wird; eher haben wir die Aufführung hoher Gefangner uns vorzuſtellen. Denn nun ertönt milder, in Adur, von Troſt, von

---

Der Urſprung aber iſt kein andrer, als dieſe Selbſtgenügſamkeit, vom rein dilettantiſchen Standpunkt aus über Dinge entſcheiden zu wollen, die den Höchſtbegabten, z. B. einem Beethoven oder einem Winkelmann, die Arbeit eines ganzen Lebens abgefodert haben. Dieſe Selbſtgenügſamkeit ſtützt ſich hier auf das Bewußtſein wirklicher, vielleicht langgehegter Liebe, und auf die Wahrnehmung, daß viele Männer vom Fach (die Techniker und Pedanten) der Verſtändniß des eigentlichen Inhalts gar fern ſtehn. Allein die Schwäche des Einen beweiſt noch nicht die Kraft des Andern; und die Liebe mag wohl bisweilen zur eindringenden Erkenntniß reizen, ſie iſt aber noch nicht Erkenntniß, für ſich iſt ſie, nach altem Sprüchwort, blind. Erkenntniß fodert helle Augen und unabläſſiges Betrachten von allen Seiten und Eindringen in alle Tiefen, die Arbeit eines ganzen Lebens. Ohnedem iſt kein Urtheil, keine haltbare Auffaſſung möglich, ſondern nur Nachſprechen oder Zuſammentragen, oder das Willkührſpiel mit einzelnen Einfällen. Es zeugt für die Jugendlichkeit der Muſiklitteratur, daß dieſe Wahrheiten überall anerkannt ſind, nur nicht im Gebiete der Muſik: der erſte beſte Philologe, Juriſt, Jeder fühlt ſich hier mitberechtigt und berufen.

Herr von Lenz nun hat ganz ſicherlich Empfänglichkeit, dauernde Liebe, einen Geiſt, der fähig iſt, Beethovens Größe zu erkennen. Allein jenes beharrliche Eindringen in alle Tiefen, jenes Zuſammenbringen und Feſthalten aller Momente der Erkenntniß, — das wahre Kunſtſtudium, das war nicht ſeines Berufs. Er freut ſich des einzelnen Blicks, des einzelnen Erkennens; darauf fußt er, und von da — phantaſirt er weiter, von da giebt er nicht mehr Beethoven, ſondern nur ſich Gehör. Das aber iſt der ächt dilettantiſche Standpunkt.

So hier. Für ihn iſt das Thema des erſten Satzes entſcheidend geweſen — und geblieben, an dem auch wir S. 196 den „durchaus ländlichen, hirtenartigen (nur höchſt erregten) Karakter" erkannt haben; Lenz bezeichnet die „Idee des Dichters ..... als eine paſtorale, liebt man nicht das Wort, als eine idylliſche." Das Wort — war es nicht, gegen das Schindler in Harniſch gerathen war, und ein andres, ſynonimes Wort macht die Auffaſſung nicht haltbarer. Auf jenem erſten Gedanken faßt nun Lenz Fuß, daran hält er unverbrüchlich feſt und bildet ihn zu einer ganzen Reihe von Vorſtellungen aus, nach ſeinem Wohlgefallen. Dann biegt und dreht und wendet er die ganze Symphonie hin und her, daß ſie doch endlich um jeden Preis in dieſe Reihe von Vorſtellungen paſſe, wenn auch alle Glieder ächzen und dawider ſchrein. Da findet er denn ſchon in der Einleitung nach der Oboe (die „das Orcheſter wie an einem Fädchen über der Idee des Dichters" hält) ein zweites Inſtrument „mit paſtoralem Karakter" (armes Wort für die vielſeitige Klarinette!) empfindet „ahnungsvollen Schauer, zu dem die Größe der Natur die Menſchenſeele verzückt ..... Wir ſtehen in einem Hain, vor dem die Sonne aufgeht, die Nebelſchleier der Morgenſtunde in ſeine heiligen Schatten zurückdrängend, unter Bäumen, die an's Licht ſtreben,

Verschäumung überfließender Gesang, — unter dem gleichwohl jene Pulse des Basses, wenn auch gesänftigt, fort und fort mahnen und treiben. Zuerst ist es vollquellender sanfter Chorgesang, dann sind

---

wie die mächtigen Terzengänge des Orchesters, die uns weiter hinanführen." Im Vivace „erwacht die Geschäftigkeit des Dorfs." Im Allegretto findet sich „das elegische Moment, der Hintergrund des Schicksals, es wäre die Ueberschrift

Namen nennen dich nicht,
Dich bilden Griffel und Pinsel
Sterblicher Künstler nicht nach!

anwendbar gewesen . . . In der Ideenverbindung des Ganzen ist dieses zarte Gewebe wie ein endlicher über die zürnenden Mächte errungener, in Erinnerungen ernster Kirchengang des geprüften Paares, über welches das Schicksal seine Knoten schlang. Wie der Zweig einer Trauerweide am Grabmale des ländlichen Friedhofs einen theuren Namen verdeckt, so schwankt zögernd die Triolenfigur des Maggiore in diese Trauer hinüber. Mit Rückblicken auf die verdorrten Blumen des Lebens" — das getraute Paar scheint etwas gealtert — „in tröstender Voraussicht der noch gebliebenen Hoffnungen sehen diese Töne den Zuhörer mit dem Augenpaar an, aus dem die Weltseele ihm zulächelt." — — „Was das Band der Kirche dem Schicksal abzuringen vermocht, feiert in dem lebensfrohen Scherze die Dorfjugend im Tanz . . . Das junge Paar in die Mitte nehmend, tritt der Hochzeitzug in D dur auf, seine Bläser an der Spitze macht er die Runde im Ballsaal der beglückenden Tenne . . . . recht bäuerlich stolpern die Bässe über ihre eignen Füße. . . . . Aber schon steht die feuchte Mondsichel über dem dunkeln Walde, mahnt auf dem Grunde des Sees" (es ist das Horn mit in Fis-G oder Gis-A gemeint) „die Unke. . . . . Der Schlußsatz hat die Bedeutung, welche ungebändigte Freudigkeit im Leben behauptet." —

Es ist zum Glück nicht unsers Berufes, in diese Juristenpoesie (gerade den lebhaftern und schöngeistig angeregten Köpfen keimt und sprießt dergleichen bekanntlich öfter zwischen den wedrigen Aktenstößen, die nicht befriedigen wollen) tiefer hineinzuschauen, um das urwäldliche Durcheinander von Vorstellungen und Gedanken zu lichten. Wir haben es nur mit Beethoven zu thun, und der hat sich von der Geschäftigkeit des Dorfs, von errungenen Kirchengängen und Trauungen, von der Trauerweide seines süßtröstenden Trios, vom Zulächeln der Weltseele, von der Tenne und Unke nicht ein Wort träumen lassen. Auch handelt es sich gar nicht um diese Lenzschen Eröffnungen, sie sind nur ein gelegnes Beispiel für alle diese Willkührlichkeiten poetisirender Auslegung, die den Einblick verwirren und redliche Verständigung durch die äußerliche Aehnlichkeit verdächtigen. Auf einem Gebiete, wo statt direkter Beweisführung so oft nur Induktion und Wahrscheinlichkeitsbeweis möglich sind, ist solche Willkühr verwirrender und nachtheiliger, als sonst wo.

Herr von Lenz mußte vor Andern wissen, daß man, um zu urtheilen, die Akten vollständig vor Augen haben müsse. Nicht der einzelne Satz entscheidet, sondern er im Zusammenhange mit allen andern. Faßt er also den

es die herzigen Stimmen von Klarinette und Waldhorn, denen andre nachfolgen; denn auch dieser Satz dehnt sich weiter aus — unter andern nach C dur gewendet, — als wir hier auseinandersetzen dürfen, so wenig, als der Wiederkehr des Hauptsatzes in neuer Gestalt folgen, die in ein Fugato übergeht, dem jene friedenbringende Gegenstrophe anschließt.

Der Trauerchor verklingt. Wie er verklingt, wie über dem Pizzikato der Saiten — „unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen sind“ — der Gesang durch die Gruppen der Bläser irrt, der Flöten und einer Oboe, dann der Klarinetten mit einer Oboe als Mittel, der Fagotte mit den Hörnern, — die Saiten schließen, dann wieder einer Flöte und einer Oboe, der Klarinetten mit der Mittelobоe — und so ferner, bis jenes anfängliche „Hört!!“ das Ganze cyklisch schließt: das ist eine der tiefbedeutendsten und zugleich reizvollsten Tonbildungen, die je geschaffen worden. Wie Alle sich betheiligt, in Allen die Flamme des Leids und Mitgefühls entbrannt war, so erlischt sie gleichsam Funke für Funke. Die Stille der Nacht, aus der der Zug langsam hervorgetreten war, hat ihn in sich zurückgenommen.

War, was wir schüchtern und ganz ungewiß und unbestätigt zu enträthseln — nein, zu errathen gewagt, kein ganz leerer Traum: so wissen wir, daß diese Klage Erhörung, diese Trauer Beschwichtigung und Frieden gefunden.

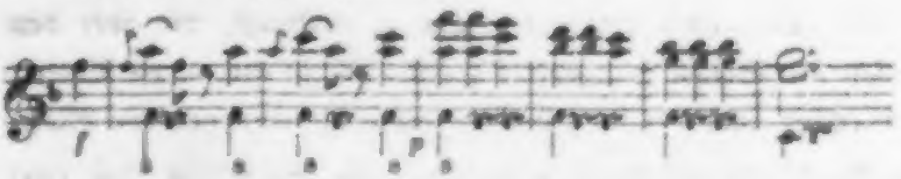
Hoch auf jubelt nun der dritte Satz, Presto, und tanzt dahin, wie Naturkinder sich freuen, ungebunden, wild und sanft, wie das heiße Blut des Südländers eben aufgährt oder leichter die Adern durchströmt. Denn südlich durchaus ist diese Luft mit ihrem Aufjauchzen und ihrer Kindesfreudigkeit und dieser wilden Unstetheit,

---

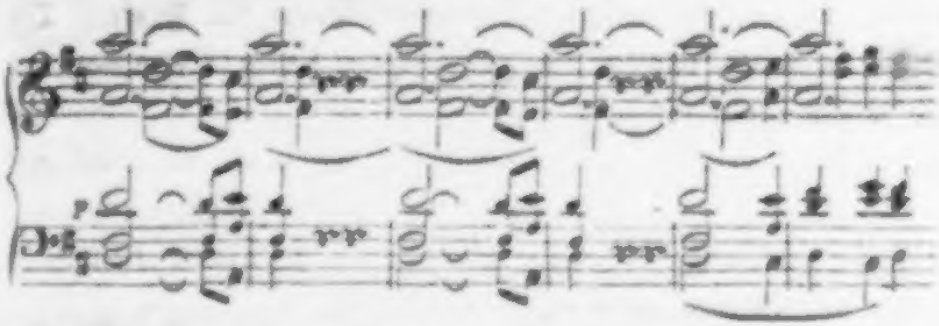
Gedanken, die Symphonie sei vielleicht ein Pastorale und der erste Satz die Geschäftigkeit des Dorfs, so mußte er bei jedem Schritte ganz aufrichtig, ohne Vorurtheil oder Vorliebe für den ersten Einfall fragen: was bedeutet das? wie verhält sich das zur Voraussetzung? Aber das hätt' ihn zu immer tiefer reichenden Fragen, auf das Urwesen der Musik und aller Kunst geführt, — und dann wär' er vielleicht nicht Dilettant geblieben.

die in Fdur antritt und den Theilſchluß nach A dur hinüberwirft, ſo heftig in den zweiten Theil hineinreißt und ſich dann, wie zwitſchernde Vögel in den Zweigen, hoch oben wiegt und die Tiefe vom Widerhall dunkel erdröhnen läßt — wer vermöchte ſie zu zählen und alle zu verdeutſchen, dieſe Spiele der Luſt!

Aus dem Thema heraus



wird am Schluſſe das erſte Motiv vier- fünfmal mit Kraft geſetzt — und nun liegen alle Saiten auf A und der Schall mindert ſich, nur die Violinen ziehen hoch und ſtill die Oktave a-a hinaus und ein ganz neuer Satz, mäßiger, nicht blos dem Tempo (Presto meno assai, der Metronom ſtellt das Verhältniß auf 80:116) ſondern auch der rhythmiſchen Geſtaltung nach,



ertönt unter den deckenden Geigen wie von fern herüber, ganz anders geartet wie der Hauptſatz, ja ſogar ohne innere muſikaliſche Motivirung oder Beziehung, aus Klarinetten, Hörnern und Fagotten in Ddur, ein durchaus andres Element.

Dürfte man nur jenem Traum — denn wer kann beweiſen? — von mauriſchem Leben in der Halbinſel nachhängen, jenem bunten Leben, wie der eiſerne Cid es noch geſehn und der Jugendheld Muſa gelebt, wenn er ſich in ſeinem Zelt Gefangene vorführen ließ und die Zitternden mild begnadigte: dürfte man Glauben dafür hoffen, ſo wären das die Feldklänge der über die fernen Hügel

friedlich heimkehrenden Nordlandskrieger. Denn Frieden iſt! die hinſterbenden tiefen Hörner unter dem Friedenslied der ſanften Bläſer und unter dem „Weit, weit hinaus“ der ziehenden Geigen verkünden's, und der Feierklang des ganzen Inſtrumentenchors unter hellem Trompetenklang und dem raſtloſen Donner der Pauken beſtätigt es.

Wie das ſich herrlich hinausführt und im Finale das Südvolk in bacchiſchem Taumel das Spiel ſeines bunten Lebens weiter ſpielt in unerſchöpflicher, unermüdlicher Luſt, ſoll nicht weiter erzählt werden. Es bedarf deß nicht.

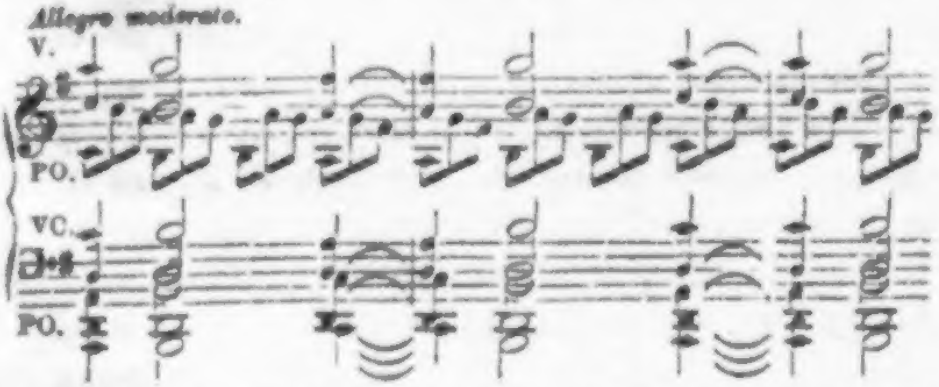
Trübe Zeit.

Ein Jahr etwa nach der A dur-Symphonie war die aus F dur, die achte, hervorgetreten, von der S. 16 berichtet worden, die heiterste aller Beethovenschen Symphonien.

In gleicher, brausender Lebensfülle folgte das

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 97, der große Liebling aller Trio spielenden Musiker, ihnen schon als wahre Musterarbeit vor andern werth, funkelnd von Lust und Genuß, breit und behaglich, wie die Tafel des Reichsten.

Der ganze erste Satz ist voll unerschöpflicher Lebenslust, die sich bald behaglich auf breiten Klängen der Bogeninstrumente wiegt,



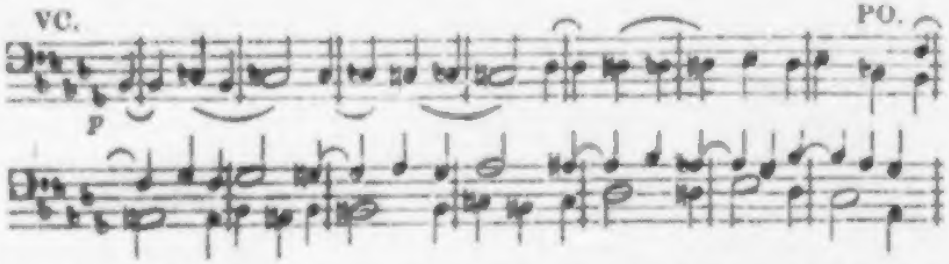
umspielt von den Spritzwellen des jugendfrohen Piano, bald kindlich sanft sich heranschmeichelt (Seitensatz) bald übermüthig aufbraust. Es ist ein Behagen des Gestaltens und Gelingens aus diesem Satze fühlbar, das recht klar macht, wie wohl dem Meister

in dieſem reinen Muſik-Element geweſen. Je tiefer er anderswo in die dunkeln Gründe des menſchlichen Gemüths eingedrungen und je kühner er, Allen voran und von Niemand erreicht, in die Sphäre des bewußtern Geiſtes vorgedrungen, deſto erquickliche. war ihm, das fühlen wir dieſem Trio an, Rückkehr zum reinen Element der Töne. Er badete ſich darin geſund nach der zehrenden Arbeit des Gedankens.

In gleichem Sinne folgt das Scherzo, wieder ein Muſter ſogenannter thematiſcher Arbeit, nämlich der Ausführung und Umgeſtaltung der Sätze. Das blickt und wandert ſo keck und ſo weit in das Leben hinaus! und das Leben iſt ſo weit und ſchön!

Wirklich? — Wäre nur das Geſpenſt des ſterbenden Ohrs nicht!

In all' die Luſt und Freudigkeit kriecht das Trio, tief am Boden gebuckt, aus dem Dunkel, in Dunkel gehüllt, grübleriſch nagend hervor



der heimliche Gedanke bemeiſtert ſich (es iſt vierſtimmige Nachahmung, alla Fuga) aller Stimmen, bruſtbeklemmend.

Das Gewebe wird durchgeriſſen! ein muthvoller Satz, an den Hauptſatz anklingend, reißt ſich hervor, in Desdur, nicht ohne peinlichen Beiklang. Wieder kriecht jenes Grübeln heran, und wieder bricht der Lichtſtral des Muthes durch, diesmal im funkelnden Edur. Zum drittenmal breitet ſich die Verfinſterung weithin aus und wird in Bdur durchbrochen.

Der Hauptſatz kehrt wieder, aber der grübleriſche Gedanke will nicht ablaſſen. Zuletzt ſiegt doch die Lebensluſt, die das Ganze geſchaffen.

Und nun ist der Geist des Dichters mit sich allein, schaut nieder auf all diese Stürme und Abgründe, hoch über Lust und Leid des Lebens erhoben. Das Andante ist erhaben und ruhig, wie die Sternennacht, still wie ein Gebet, das, ohne Wünsche, blos Hinschauen ist auf das Ewige, in das einzugehn der Geist als letztes Verlangen denkt. Der Musiker Beethoven hat „Variationen" auf dies „Thema" folgen lassen. Jede ist edel und grossſinnig, jede tief empfunden und in treuester Widmung ausgeführt, wie nur Beethoven vermocht, keiner außer ihm. Aber keine reicht an das Thema; denn das war und bleibt unmöglich, so wenig Fackeln und Kerzen und flackerndes Gas die Sternennacht und den mild heraufziehenden Mond überdichten können.

Die Kenner nennen das Ausführung und sprechen vom Gleichgewicht der vier Theile; denn nach dem Andante folgt noch das Rondo-Finale, aus dem Fröſteln der ersten Frühe nach jener Sternennacht glanzvoll emporsteigend wie der sonnerwärmtere Morgen

O Nachtgebet! in dir ruhte Beethovens Seele.

Dieſes Trio ist das letzte, das Beethoven öffentlich vorgetragen. Es geſchah am 11. April 1814 im Verein mit Schuppanzigh und Linke im Saal zum römiſchen Kaiſer und bald nachher noch einmal in einer Matinée im Prater. Das war das letztemal, daß er öffentlich geſpielt; ſein weit vorgeſchrittenes Taubwerden machte öffentliche Ausführung allzubedenklich, wiewohl man im engern Kreiſe die Abnahme des Gehörs ſeinem Spiel in den Jahren 1816 und 1817 nicht anmerkte und er im Stande war, den ſpäter als Lehrer der Technik vielbethätigten Pianiſten Charles Czerny, der drei Winter hindurch einen Kreis von Künſtlern und Kunſtfreunden zum Vortrag Beethovenſcher Sachen um ſich verſammelte, mit Rath und Anleitung zu unterſtützen. Zum letztenmal geſchah es 1819 mit der Sonate Op. 106. Da muß er alſo noch Czerny's Spiel ſcharf genug gehört haben, um ihm Winke zu ertheilen. Noch 1822 ſoll er in geſellſchaftlichen Kreiſen meiſterlich fantaſirt haben.

Aber jener Wirkenskreis des Muſikers, das öffentliche Spiel, war ihm von nun an verſchloſſen.

Neben dies Trio, mit dem wir uns zuletzt beſchäftigt, iſt die wenig jüngere

Grande Sonate pour Piano, Oe. 106,

zu ſtellen, an Lebensfülle jenem gleich, an Macht alle Klavierkompoſitionen überragend. Die Muſiker nennen ſie die Rieſenſonate und man denkt dabei zunächſt an den Umfang, 58 Seiten, und das Aufgebot techniſcher Spielkraft, das ſie in Anſpruch nimmt. Der Name rechtfertigt ſich noch beſſer durch die Macht und Zahl der Gedanken, die ſich in dieſem koloſſalen Werke zuſammenſtellen und in Fülle der Ausarbeitung vollenden. Eine Folge davon iſt das reichſte, durch alle Oktaven ausgebreitete Tonſpiel; hierin — und nur hierin iſt das Aufgebot höchſter Technik bedingt. Dieſem Spiel der Töne betrachtend hier zu folgen, mangelt nach allem Vorangegangenen ſo Raum, wie Nothwendigkeit; wer für ſich unternimmt, was wir hier unterlaſſen müſſen, wird abermals jene vollkommne Herrſchaft über den Stoff zu bewundern haben, die den Meiſter im weiteſten Raum eben ſo ſicher walten und geſtalten läßt, als im enger gemeſſenen*).

*) An dieſem Werke, das allen Klavierwerken an umfaſſendem Plan überlegen iſt, und das Heer ſeiner großen Gedanken mit einer Klarheit ordnet und bewegt, die in den kleinſten Gebilden nicht hat größer ſein können, — wenn auch dem an große Verhältniße nicht gewöhnten Blicke faßlicher: an dieſem Werke kann man ſich deutlich machen, woher die Mißurtheile ſo manches redlichen und ſachverſtändigen Mannes ihren Urſprung nehmen. „Liebes Kind," ſagte Goethe bei ähnlichem Anlaß, „ich kann nicht popular werden, denn ich bin ihnen zu profund." Jene Urtheilsfaſſer (Th. I. S. 240) in Mozarts und der Aeltern oder gar in franzöſiſchen und welſchen Begriffen aufgewachſen und feſtgeworden, mußten ſeine Harmonie und Modulation anfechten, weil allerdings nicht die alte Glätte, Zierlichkeit und Weiche des Tonſpiels, ſondern früher ungeahnte Ideen zur Geltung gekommen waren. Uebrigens hatte hierin und in der Stimmführung Beethovens Waffenbruder, Seb. Bach, ſie orientiren können. Sie vermißten Melodie, weil allerdings Beethovens Melodie, wieder gleich der Bach's, im Fortſchreiten ſeines Geiſtes transzendent geworden war, und ſich ihrem zerſtreuten und flüchtigen Hinhorchen eine Kantilene, wie die des Adagio der B-Sonate oder der ganzen Sonate Op. 101, nicht ſo zugänglich erwies, als die

Auch zwei andern Werken, obwohl sie zu den tiefsinnigsten des Meisters gehören, der

Sonate für das Pianoforte, Op. 90.

und der

Sonate für das Hammerklavier, Op. 101.

aus den Jahren 1815 bis 1817, müssen wir uns versagen; wer kann all' diese Schätze — oder vielmehr, wer darf sie ausbreiten? nur die Wege müssen geöffnet, die Richtungen gewiesen werden; das Einzelne findet jeder lieber selbst.

Die erste der beiden Sonaten, Emoll, besteht nur aus zwei

Kantilenen eines Rossini. Das schrieben sie dann entschuldigend dem Gehörmangel und schwindenden Tongedächtniß zu, während gerade die spätern und letzten Werke den feinsten Tonsinn und die umfassendste Vorstellungskraft für Tonverhältniße (man sehe die neunte Symphonie und die letzten Quatuors) in hundert Zügen beweisen, wie er selber sie früher nicht besessen. Sie schreiben ihm Formlosigkeit zu, während seine Meisterschaft sich in der leichten und klaren Führung der größten Massen immer überlegener entfaltet. Sie sehen Willkühr und Originalitätsucht, ohne ein einziges Mal gestrebt zu haben, seine Ziele und Werke zu erkennen und offen zu legen. Undum ihrer Unerkenntniß das Ansehen überlegner Einsicht zu geben, tranchiren sie das einheitvollste Leben und Schaffen bald in zwei bald in drei Portionen und meinen damit etwas bewiesen zu haben, weil es allerdings leichter gelingt, sich ein Paar periodische Abschnitte zu merken, als den Ueberreichthum und die stetige Entwicklung eines solchen Lebens zu fassen. Sie gewahren dabei nicht einmal, wie jeder Lebensabschnitt — ja, fast jedes Werk Beides, was sie billigen und was sie ablehnen, nebeneinander stellt. So sagt Fetis: Dans les dernières productions de Beethoven, les necessités de l'harmonie s'effacent dans sa pensée devant des considerations d'une autre nature. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le developpement du sujet alla quelque fois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint moins nette, à mesure, qu'elle était plus rêveuse, l'harmonie fut empreinte de plus de dureté et sembla de jour en jour témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin B. affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une soudaine inspiration, que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la 3e periode de sa vie et sa dernière manière. Und die ersten Symptome dieser „Manier" findet er im Bdur-Trio, Op. 97 in der Adur Symphonie, auch in der Sonate Op. 54!

Die Formel müßte so heißen: Beethoven hat geirrt, wo Ich ihn nach Meinen Grundsätzen und Voraussetzungen nicht fassen kann.

Sätzen. Im ersten ist Alles Nerv, Energie, Pathos einer zu Großem entschloßnen Seele; Entsagung und ungestümes Andringen wechseln, durchaus waltet großsinnige Haltung und edelste Freisinnigkeit. Der wäre höchst geehrt, dessen Spiegelbild man in diesem Satz erkennte. Der zweite Satz (das Finale) ist zart, innig, ein wenig zerflossen, durchaus still und aus Einem Gefühl, ohne Gegensatz, herausgegangen.

Es ist eines der Gebilde, die uns mit sprechendem, fragendem Blick anzuschauen scheinen, die ganz Bestimmtes aussprechen möchten — und denen das Wort fehlt. Der wunderbaren Ottilie gleich, die sich in ihrer tiefsten Verlassenheit mitten unter theilnehmenden Wesen dem Verstummen weiht, hat auch unsre Kunst Augenblicke, wo sie zwischen dem reinen Dasein im Ton und dem bewußten Worte mitten inne schwebt, wo man jeden Augenblick das lösende Wort zu vernehmen wartet und immer wieder es sich versagt.

Man erzählt sich sogar eine Geschichte davon. Die Sonate ist dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet. Dem scheint eine bestimmte Idee darin ausgesprochen und er fragt Beethoven darum. Dieser giebt ihm unter schallendem Gelächter (so wird erzählt) den Bescheid: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau, — einer Tänzerin, deren Stand der Verbindung viel Hindernisse in den Weg gelegt, — in Musik setzen wollen; er möge über den ersten Satz schreiben: Kampf zwischen Kopf und Herz. Hat Beethoven also gesprochen, so ist es begreiflicherweise ein Scherz gewesen, von dem die Sonate nichts weiß, ein Scherz, weil er etwas ernstlich Zutreffendes nicht zu sagen gehabt. Denn wir wissen ja längst, daß bei Weitem nicht allen Tonwerken ein bestimmterer und deßhalb aussprech- und andeutbarer Inhalt inwohnt. Für einige Werke hat Beethoven den bestimmtern Inhalt mit Worten angezeigt; im Jahr 1816 faßte er bei Gelegenheit einer Gesammtausgabe seiner Werke (zu der es indeß nicht kam) den Entschluß, „die, *vielen* derselben zum Grunde liegende *poetische Idee* anzugeben"; bei andern

hätte er es nicht vermocht, weil eben eine aussprechbare Idee nicht vorhanden war*).

In dieser Zeit rüstigsten Wirkens trafen unsern Meister dreifache Verluste, deren einer besonders ihm trübe Tage für sein ganzes ferneres Leben bereiten sollte.

Zuerst verlor er am 15. April 1814 seinen ersten und, Schindler ausgenommen, nächsten Wiener Freund, den Fürsten Karl Lichnowski, Bruder des Grafen Moritz. Am 15. November 1815 starb dann sein Freund und Landsmann, der berühmte Violinist Salomon aus Bonn, in London, wo er als Mitglied des philarmonischen Vereins früher Haydns, jetzt Beethovens Symphonien eingebürgert hatte. Doch blieben noch zwei Freunde, Ries und Moscheles, für Beethoven dort thätig.

Schwerer traf ihn der dritte Todesfall durch seine Folgen. Ebenfalls im November 1815 starb sein Bruder Karl. In seinem Testamente vom 14. November hat er seinen Bruder Ludwig, die Vormundschaft über seinen hinterlassenen Sohn anzunehmen. Beethoven, der welt- und geschäftsfremde, der seine eigenen Angelegenheiten versäumte, eine Vormundschaft!

Er nahm sie an, den Willen des Bruders zu ehren und die

*) Dies ist der Fall unter anderm bei dem besprochenen B dur-Trio. In einem der Konversationshefte finden sich Bruchstücke einer Unterredung Schindlers mit Beethoven über dieses Werk, leider ohne die Aeußerungen Beethovens. Schindler sagt: „Ich bin sehr gespannt auf die Karakterisirung im B dur-Trio. .... Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit. Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission — Beethovenscher) ist darin. Nicht wahr? .... Im zweiten Satz ist der Held auf dem höchsten Gipfel der Seligkeit. .... Im dritten Satz verwandelt sich das Glück in Rührung, Duldung, Andacht u. s. w. .... Das Andante halte ich für das schönste Ideal von Heiligkeit und Göttlichkeit. .... Worte vermögen hier nichts, sie sind schlechte Diener des göttlichen Wortes, das die Musik ausspricht." — Es war, wie dort weiter bemerkt wird, spät geworden, Beethoven mußte Medizin nehmen und man weiß nicht, wieweit er überhaupt gestimmt war, sich unter so ungünstigen Umständen einzulassen. So gewiß Schindler darin Recht hat, das Wort für einen nicht vollgenügenden Ausleger der Tonsprache zu halten, so wenig hat er ihm entsagen mögen. Daß er nichts Bestimmteres hat aussagen können, war nicht seine Schuld; das Werk selber sagte nichts Bestimmteres.

Weise zu retten. Es war nicht das erste Opfer, das er dem Bruder brachte. „Um ihm das Leben leichter zu machen", schrieb er am 22. November 1815 an Ries in London, „kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10,000 Gulden W. W. anschlagen..... Er hatte ein schlechtes Weib." Eben von dieser schlechten Mutter, galt es, den Sohn loszureißen. Aber bei alledem war sie die Mutter. Beethoven beschwor, indem er das unternahm, ein schwer Geschick herauf. Das verletzte Mutterrecht, wie auch die Mutter und wie gut die Absicht Beethovens war, sollte gerächt werden.

Beethoven nahm seinen Neffen, einen schönen, gutbegabten Knaben, zu sich und faßte den Entschluß, ihn an Sohnesstatt anzunehmen, um ihn der übelberufenen Mutter zu entziehn und vor ihrem Einflusse sicher zu stellen. Hierzu galt es, einen eigenen Hausstand zu ordnen. Beethoven, der seine eigne Oekonomie stets vernachlässigt hatte, machte gleich Ernst, sobald er Pflichten gegen Andre übernommen. Vor Allem unterrichtete er sich bei einem erfahrenen Hauswirth über die Einzelheiten des Haushalts; es wurde eine Art von Protokoll abgefaßt, links die Fragen Beethovens, z. B.:

1. „Was giebt man zwei Dienstleuten Mittags und Abends zu essen, sowohl in der Qualität, als in der Quantität?
2. Wie oft giebt man ihnen Braten? Geschieht dies Mittags und Abends zugleich?
3. Das, was den Dienstleuten bestimmt ist, haben sie dieses gemein mit den Speisen des Herrn, oder machen sie sich solche besonders, d. h. machen sie sich hierzu andere Speisen, als der Herr hat?
4. Wie viel Pfund Fleisch rechnet man für drei Personen?"

rechts die ausführlichen Antworten enthaltend. So war er denn doch aus den Partituren zur Erde niedergekommen. Wird er sich da finden lernen?

Die Mutter des Knaben war aber keineswegs gewillet, ihren Sohn von sich zu lassen. Sie protestirte gegen die Adoption, und da Beethoven sich auf den letzten Willen des Vaters stützte, wurde

sie klagbar. Das war im Jahr 1816. Der Prozeß aber wurde vor dem Adelsgerichtshof, „das niederösterreichische Landrecht," anhängig; der Gerichtshof hielt Beethoven wegen seiner Vorsilbe „van" für adlig, ohne Ausweis des Adels zu fodern.

Beethoven mußte die Nothwendigkeit der Trennung des Knaben von seiner Mutter darthun, das heißt in diesem Falle: den schlechten Lebenswandel der Mutter, die gleichwohl seinem Bruder und dem Namen Beethoven angehörig gewesen, vor Gericht enthüllen und beweisen. Das war für sein reinsittliches und für sein Ehrgefühl schwer zu ertragen, nahm ihm fast die zur Arbeit nöthige Sammlung; zum Glück war die achte Symphonie schon vor Beginn des Prozesses entworfen und theilweis' ausgearbeitet. Er konnte sie vollenden und 1817 aufführen; so gingen ideale Freude und niedre Sorge und Qual nebeneinander.

Im Laufe der Verhandlungen kam denn doch dem Gerichtshofe zur Kenntniß, daß das Vorwort „van" in Holland kein Zeichen des Adels ist. Folglich foderte er Beethoven auf, seinen Adel nachzuweisen. Hierin konnte von Gerichts wegen, wenn einmal der Legitimationspunkt nicht früher berichtigt und die Klägerin (denn nicht Beethoven, die Mutter hatte den Prozeß anhängig gemacht) nicht gleich vor das bürgerliche Forum gewiesen worden war, nicht anders verfahren werden. Beethoven aber, in Prozessualien ganz fremd, fand sich tief gekränkt, gleichsam auf einer Adelsanmaßung betroffen. Er erklärte, auf Brust und Kopf deutend, mit hohem Nachdruck: hier und hier sei sein Adel. Das konnte natürlich der Gerichtshof nicht gelten lassen. Der Prozeß ging an den Stadtmagistrat als das bürgerliche Forum über, nachdem das Urtheil erster Instanz die Vormundschaft dem Beethoven zuerkannt hatte. Dies geschah 1819, im dritten Prozeßjahre.

Beethoven fühlte sich trotz des günstigen Ausgangs durch jenen für den Sachkundigen ganz gleichgültigen Kompetenzpunkt auf das tiefste verletzt; er meinte seine Künstlerehre angetastet, sich erniedrigt zu dem wiener Pöbel hinabgesetzt zu sehen; kaum hielten die Aus-

einandersetzungen seines Anwalts (Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Bach) und das Zureden der Freunde ihn ab, Wien und Oesterreich zu verlassen. In den Konversationsheften findet sich noch eine Unterredung Beethovens und seines Mitvormundes, Hofrath Peters, aus der Folgendes zu jener leidigen Angelegenheit gehört.

Peters: Sie sind heute so unzufrieden wie ich.

Beethoven: Abgeschlossen soll der Bürger vom höhern Menschen sein, und ich bin unter ihn gerathen.

Peters: In drei Wochen haben Sie mit dem Bürger und dem Magistrat nichts mehr zu thun. Man wird Sie noch um Ihre Unterstützung ersuchen und Ihnen von der Appellation die freundlichste Zustellung machen. — Lassen Sie den Bart absengen.

Beethoven: Sollte es geschehen, so will ich lieber in einem solchen Lande nicht bleiben. Es wird weder Vormünder noch Oheime geben meines gleichen — Denkschrift!

Die Unterhaltung wendet sich dann auf andre Persönlichkeiten und auf den Ungarwein des „Herrn Selig"; sie fand nämlich in dessen Weinhandlung „zur Stadt Triest" statt.

Die Sache war noch nicht aus, sondern wurde vor dem Magistrat fortgesetzt, während der Knabe, sehr zu seinem Schaden, aus einer Hand in die andre ging und nicht wußte, wohin er gehöre. Obenein verwarf nun der Magistrat das Urtheil des Adelsgerichts und ernannte die Mutter des Knaben zu dessen Vormünderin. Beethoven mußte jetzt, es geschah am 7. Januar 1820, den Rekurs an das Appellationsgericht nehmen, und hier wurde das erste Urtheil bestätigt.

Die Rekursschrift ist von Beethoven selbst verfaßt. Folgende Stelle aus derselben karakterisirt ihn.

„Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß der Knabe die bestmöglichste Erziehung erhalte, da seine Anlagen zu den frohesten Hoffnungen berechtigen, und daß die Erwartung in Erfüllung gehen möge, die sein Vater auf meine Bruderliebe baute.

Noch ist der Stamm biegsam, aber wird er noch eine Zeitlang versäumt, so entwächst er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners, und die gerade Haltung, Wissenschaft und Karakter sind für ewig verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht, als die der Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehn, das Gute zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen; nur dann hat sie das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerksamkeit gewidmet; das Gute aber zu hindern, hat sie ihre Pflicht sogar übersehen." *) — Man kann nicht rechtlichere Gesinnung und geraderes Urtheil beweisen.

Welchen Dank Beethoven für alles das ärndten sollte, werden wir später erfahren. Einstweilen entwickelten sich die Anlagen des Knaben nach Wunsch und zur großen Genugthuung des Oheims. Dieser aber war durch all dies Getreibe mit seiner Oekonomie selber mehr als früher ins Gedränge gekommen. „Ich war verweilen," schreibt er am 26. Mai 1819 an Ries (mit dem er öfter verabredet, nach London zu kommen), „mit solchen Sorgen behaftet, wie noch mein Leben nicht, und zwar durch übertriebene Wohlthaten gegen andere Menschen."

Am schmerzlichsten ist dabei die Nachgiebigkeit auf Kosten seiner Werke und seines Künstlergefühls. Er, der seine Kompositionen so gewissenhaft im Sinne trug, daß er in seiner Oper zahlreiche Sätze drei- und viermal umkomponirte**), und bei der Herausgabe der großen B-Sonate Op. 106 sechs Monate nach der Komposition einen Brief nach London an Ries schrieb, um zwei Noten (den ersten Takt des Adagio, allerdings einen bedeutungs-

*) Auf diese Schrift bezieht sich das zusammenhanglose Wort „Denkschrift" im Gespräch mit Peters.

**) Auch die achte Symphonie ist umgearbeitet worden und die siebente hat im Scherzo dasselbe erlebt. Nach Rußland hat er an Fürst Galitzin geschrieben, um in den demselben gewidmeten Quatuors ein Legato-Zeichen im Violoncell nachtragen zu lassen.

schweren Zug) nachtragen zu lassen: er schreibt in dieser Bedrängniß am 19. April 1819 in Bezug auf dieselbe Sonate an Ries: ..... „Sollte die Sonate nicht recht sein für London, so könnte ich eine andre schicken, oder Sie können auch das Largo auslassen und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erste Stück Adagio und zum dritten das Scherzo und das Largo und Allegro risoluto. Ich überlasse Ihnen dieses, wie Sie es am Besten finden..... Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinah um des Brodtes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.

Wegen nach London zu kommen*), werden wir uns noch schreiben. Es wäre gewiß die einzige Rettung für mich, aus dieser elenden Lage zu kommen, wobei ich nie gesund und nie das wirken kann, was in bessern Umständen möglich wäre."

Wohl war es hart. Das Genie, man muß es wiederholen, ist der Paria der modernen Gesellschaft. Er büßte auch seine Schuld dabei,

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden,

auch die Schuld des guten Herzens und der verfagten Erziehung zum Haushalten und unbedingten Hingebung an den höhern Beruf. Im Leben hat ihm Niemand, keiner von den Gästen des wiener Kongresses, wahrhaft geholfen. Später haben sie Medaillen auf ihn geschlagen und ihm ein Denkmal gesetzt.

*) Die philarmonische Gesellschaft in London hatte ihn schon 1817 eingeladen, dorthin zu kommen, einige Symphonien zu komponiren und aufzuführen. In Briefen Beethovens an Ries vom 9. Juli 1817, 5. März 1818 und 3. April 1819 ist davon wiederholt die Rede. Er glaubte in der londoner Unternehmung den einzigen Weg aus seinen ökonomischen Bedrängnissen zu sehn; seine Gesundheitsverhältnisse hinderten sie.

Das Hochamt.

Beethovens Lage war bedenklich und sein Geschick war hart. Aber ein Karakter wie der seinige ist nicht zu bewältigen. Mochte dem Künstler schwül um's Herz sein, er drang vorwärts. Ja, wenn man ihn von einem Riesenwerk, wie die B-Sonate nach Umfang, nach Ideenreichthum, nach kernfester Lebensfrische und höchstem Lebensmuthe ist, wenn man ihn von einem solchen Werke sagen hört, es sei „in drangvollen Umständen geschrieben": dann — kann man nicht etwa an der Aufrichtigkeit des Mannes zweifeln, muß aber annehmen, daß seine Leiden, so gewiß sie nur gar zu handgreiflichen Grund hatten, doch mehr Phantasieleiden waren, die gleich dem Speer des Achilles zugleich verwunden und heilen. Er hatte doch mitten in seiner Bedrängniß ein solches Werk schaffen können und mehr als eins.

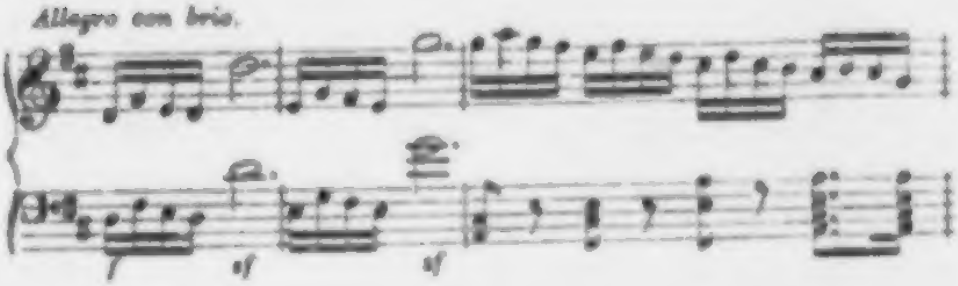
Ja, man muß sich fragen, ob nicht seine Verhältnisse und Schmerzen nothwendig gewesen, damit er ein solcher würde, tief erweckt und tief bis in den innersten Grund seines Nerven- und Gefühlssystems aufgereizt und wund, um so zu empfinden und zu schaffen, wie er gethan. Denn allerdings konnte nur in einer so gestimmten Seele die erregteste, ja heiterste Lebenskraft sich dieses Hineinschaun und Niedertauchen in die nächtigsten Tiefen des Daseins gestatten. Jenes heitre Bdur-Trio hat davon zu erzählen gehabt, vom Adagio der Riesensonate wäre dasselbe zu sagen gewesen — und noch von manchem Werk.

So von der zweiten der

Deux Sonates pour Piano et Violoncelle ou Violon, Oe. 102.

(wohl nur für Piano mit Violoncell gedacht und in Rücksicht auf größere Verbreitung auch für Violin eingerichtet), die um 1818, also in jener wirren Zeit, hervortraten. Nur von der zweiten Sonate, aus Ddur, kann hier berichtet werden.

Der erste Satz ist eine jener durchbrechenden Energien,



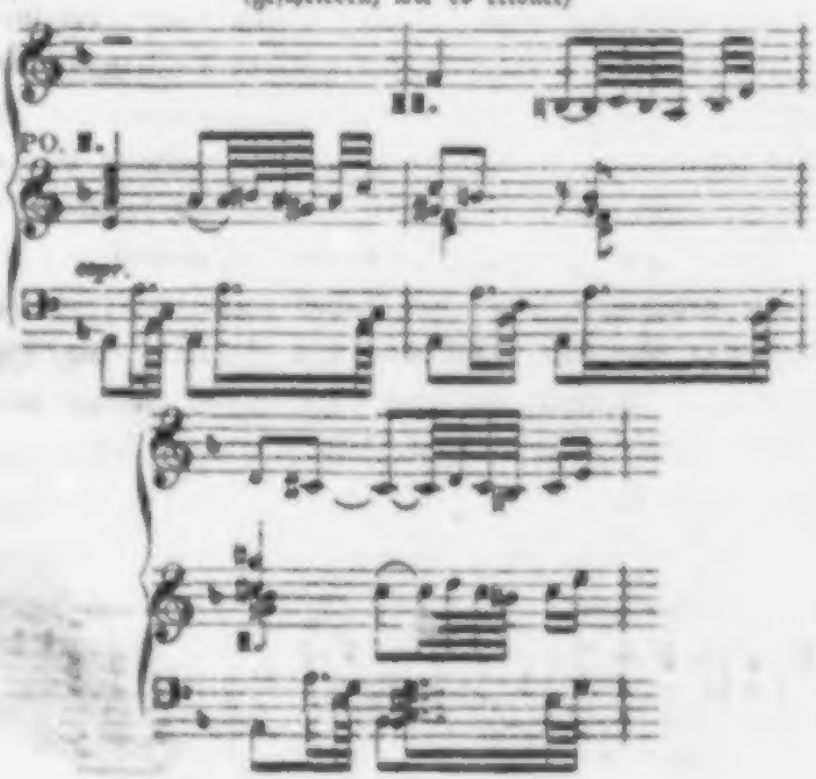
die wie ein plötzlich entstandener Entschluß voll Kühnheit und Schlagfertigkeit hervorbrechen und die Spannkraft der Seele, der sie entsprungen, bezeugen. Man könnte zwischen diesem Satz und dem ersten der B-Sonate geheime Verwandtschaft der Geister fühlen, wenn auch äußerlich kein Zug der Aehnlichkeit nachweisbar ist. So fühlt man bisweilen aus den ganz abweichenden Zügen des jüngern, bleichen, nervös reizbaren Bruders die Verwandtschaft mit dem ältern, in seiner Kraft und Gesundheit sicher beruhenden heraus.

Wenn dieser erste Satz nichts anders, als subjektive Stimmung in sich zu tragen scheint, so ist man dem zweiten Satze gegenüber fast gezwungen, objektiven Inhalt anzunehmen; denn handgreiflich tritt hier ein Dualismus des Inhalts, eine Zweiheit hervor, deren Momente sich ganz bestimmt von einander scheiden. Dieses „Adagio con molto sentimento d'affetto" hebt einen choralartigen Satz an,

(die Oberſtimme hat das Violoncell) der vor Allem typiſch wirkt; ſchon ſeine äußere Geſtaltung, dieſe Gleichmäßigkeit der Bewegung, die ſtrophiſchen Schlüſſe und Abſätze, das Alles weckt die Erinnerung an ſo manchen Geſang der Andacht, dem wir in der Schwüle des Lebens unſre troſtbedürftige, bange Seele geöffnet. Beſtimmter wirkt der Inhalt, und hier wieder choralartig, beſonders der harmoniſche Theil deſſelben. Es iſt ein tiefes In ſich gehn, das uns von außen anſpricht und innen die Seele füllt. Dieſer Choral iſt aber nur die eine Seite des Inhalts; er wird vernommen von außen nach innen, wie man etwa auf nächtiger Wanderung aus ferner, gar nicht ſichtbarer Kirche das ernſte Lied der Andächtigen von Buße und Furcht vor ewigem Tod leiſe herüberhallen hört, und im Innerſten mitfühlt, was Jene ſingen.

Nun erſt treten ganz unabhängig von jenem Choral zwei Stimmen, zwei Einzelne ganz deutlich gezeichnet, hervor mit einem Geſang,

(geſchrieben, wie es ertönet)



zuckend im Weh, im irdischen Leid; auf schwankendem Grunde treten sie daher, eine der andern eng angedrängt folgend in Bangigkeit (sie sind oben mit I. II bezeichnet) dann ganz einmüthig. Wie dieses zweite Moment, gleich mit dem fünften Takt, wieder von dem Choral zurücktritt, mit ihm wechselt, ihn mit jenen zuckenden Eingriffen, die (oben im Baße) die Begleitung der Klage waren, — wie solchem Hauptsatze dann der Seitensatz in Ddur folgt, wie sich da die Stimmen gemildert, getröstet, lächelnd — während die Thräne noch an der Wimper blinkt, einander umschlingen, sei nicht näher erörtert.

Der Satz geht in das Finale über, ein Fugato, das sich weit ausgreifend und im unermüdlichen Ringen der Stimmen zum Ziele durchkämpft.

Zum Ziele; — zur Ruhe, zur Befriedigung kommt es nicht.

Die Bestimmung dieses Menschen, der das schrieb, war, nicht zur Ruh' und Befriedigung zu kommen.

Auch dieses Tonbild ist Marien Erdödy gewidmet, derselben, der die Trio's Op. 70 zugehören. Zwischen dem Adagio dieser Sonate und dem des D-Trio's ist unverkennbare Verwandtschaft. Sind die beiden Widmungen nicht Spiel des gedankenlosen Zufalls, so muß ein seltsamer Ideenaustausch zwischen jener Freundin Beethovens und ihm stattgefunden haben; er war, wie wir aus seinen Kompositionen und seinen theosophischen Aufzeichnungen wissen, jener Mystik, die in Byron's Manfred und Kain geschäftig ist, dem alten „facilis descensus averni" keineswegs fremd. Wie sollt' er? ist nicht die Kunst überhaupt ein Mysterium? Welche Gedanken müssen gar ihn in seiner Abgeschiedenheit überschlichen haben im mitten seines lebensfrischen Muthes und jener heitern Energie, die der Grundton seines Lebens war. Je mehr er sich dem Ende nähert, desto häufiger scheinen Nachtgedanken und dunkle Ahnungen, daß abgeschlossen werden müsse, in seine Musik zu treten.

Was aber längst in ihm geschlummert haben mag, sollte jetzt

wach werden und hervorwachsen. Das war die Kompoſition der Meſſe.

Vor Jahren hatte er die Meſſe für Eſterhazy's Schloßkapelle komponirt, offenbar in der ganz äußerlichen Abſicht, eine Kirchenkompoſition für den gewohnten Gebrauch in gewohnter Weiſe zu liefern. Er war bei der Kompoſition von tiefem Gefühl erfüllt geweſen, das bezeugt der weit ſpätere, S. 148 erzählte Vorgang. Indeß dies Gefühl war weniger dem beſondern Inhalt der Meſſe und Kirche zugewendet, das bezeugt die Kompoſition; es war das Gefühl allgemeiner — ſagen wir deiſtiſcher Andächtigkeit.

Bietet aber dieſer Meſſentext mit ſeinem Glaubensartikel vom Chriſt, mit ſeiner Segensverkündigung von oben, mit der Vorſtellung der himmliſchen um den Vater verſammelten Heerſchaaren und der auf Knieen verſammelten Gemeine der alleinigen katholiſchen Kirche nicht unendlich Höheres und Reicheres für die Phantaſie eines Beethoven? Selbſt für den Nicht-Katholiken iſt dieſe Vorſtellung, zumal aus künſtleriſchem Geſichtspunkt, eine hocherhabne; Sebaſtian Bach, der treue Sänger des Evangeliums und der lutheriſchen Kirche, hatte das bei ſeiner hohen Meſſe wohl erfahren. Einmal mußte jene Vorſtellung in ihrer Erhabenheit und Fülle auch vor Beethoven treten, welches auch ſein Verhältniß zur Kirche war.

Dies geſchah jetzt, in jener trüben Zeit der Bedrängniß. Der äußerliche Anſtoß war die Ernennung ſeines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, zum Erzbiſchof von Olmütz. Die Inſtallation ſollte am 9. März 1820 ſtatthaben. Beethoven faßte den Entſchluß, die Muſik zum feierlichen Hochamt zu ſchreiben, und begann die Arbeit, die ſeiner zweiten Meſſe, im Winter von 1818 zu 1819. Schon bei dem erſten Satze wuchs das Werk zu ſolchen Verhältniſſen an, daß man gar nicht abſehn konnte, wann es vollendet ſein würde. In der That war es, als der Erzherzog ſich zur Fahrt nach Olmütz rüſtete, noch nicht zum dritten Theil fertig, konnte auch nicht zur beabſichtigten Verwendung kommen, ſondern wurde erſt

im Sommer 1822 in Baden bei Wien nach dreijähriger Arbeit, zwei Jahre nach der Installation vollendet. In einem Brief an Ries vom 6. April 1822 wird die Messe als „unlängst geschrieben" erwähnt; dem Musikhändler Peters in Leipzig wird sie in einem Briefe vom 26. Juli 1822 zugesagt, mit der Angabe, er solle die Partitur wohl abgeschrieben bis Ende Juli erhalten.

Uebrigens darf man nicht glauben, daß Beethoven sich seinem großen Werk ausschließlich habe hingeben können. Abgesehen von Kompositionen, die innerlich und äußerlich mit Unabweislichkeit Vollendung foderten, — es sind die Sonaten Op. 109, 110, 111 —, schrieb er Bagatellen für Honorar, weil er Geld brauchte, und setzte, gerade in der Zeit, wo er mit dem Credo der Messe beschäftigt war, aus Gutherzigkeit für herumziehende Musikanten, die in einem Gasthofe „in der Brief" bei Mödling zum Tanz aufzuspielen pflegten, eine Reihe von Walzern, schrieb auch selber die Stimmen dazu aus.

Widriger war die Plage mit der Oekonomie, die er nun einmal nicht loszuwerden verstand. Ein von ihm geführtes Tagebuch gewährt, gerade für jene wichtige Zeit, einen Einblick in seine häuslichen Wirren. Es heißt da

1819. Den 31. Januar der Haushälterin aufgesagt.
Am 15. Februar die Küchenmagd eingetreten.
" 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt.
" 22. desselben Monats ist die neue Haushälterin eingetreten.
" Am 12. Mai in Mödling eingetroffen. Miser et pauper sum.
" 14. Mai ist die Aufwärterin eingetreten, mit monatlich sechs Gulden.
" 20. Juli der Haushälterin aufgesagt.
" 17. April die Küchenmagd eingetreten.

1819. Am 19. April schlechter Tag. (d. h. er bekam nichts,

weil bereits alle Speisen durch das lange Warten verdorben waren.)

- 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.
- 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.
- 30. Mai die Frau eingetreten.
- 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.
- 28. Juli Abends ist die Küchenmagd entflohen.
- 30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten.

Die 4 bösen Tage, 10., 11., 12., 13. August in Lerchenfeld gegessen.

Am 28. der Monat von der Frau aus.

- 6. September ist das Mädchen eingetreten.
- 22. Oktober das Mädchen ausgetreten.
- 12. Dezember das Küchenmädchen eingetreten.
- 18. Dez. dem Küchenmädchen aufgesagt.
- 27. Dez. das neue Stubenmädchen eingetreten.

An jenen „4 bösen Tagen" hatte er gar kein baares Geld gehabt und als Mittagbrod nichts als einige Brödchen und ein Glas Bier. —

Die Sache wird nicht gebessert, sondern schlimmer, wenn man erfährt, daß im Grunde seine Lage nicht so bös war, als er sie nahm. Er hatte seine Pension, er hatte für die Bagatellen ein Honorar von 10 Dukaten stipulirt, für die Sonaten und andre Kompositionen gute Honorare theils erhalten, theils zu erwarten, endlich besaß er Bankaktien. Allein die letztern betrachtete er als Erbtheil seines Neffen und das Geld ging großentheils für dessen Erziehung und die unvermeidlichen Wohnungswechsel — (oft zu erheblichem Zins) auf. Und zuletzt — verstand sich der einsame Künstler nicht auf Geld; hatte er doch schon früher einmal, um sich ein wenig Geld zu verschaffen, Bankaktien verkaufen wollen, und erst belehrt werden müssen, daß die dabei befindlichen Koupons genügten, sein Bedürfniß zu decken. Was half ihm das Geld,

wenn er nicht damit umzugehen verstand? er plagte sich, als hätt' er keins.

Und er hatte keins zur rechten Zeit und in tröstlicher Weise. Am 6. April 1822 schrieb er in einem Brief an Ries: „Noch immer hege ich den Gedanken, doch noch nach London zu kommen, wenn es nur meine Gesundheit erlaubt, vielleicht nächstes Frühjahr. Sie würden an mir, lieber Ries, den gerechten Schätzer meines lieben Schülers, nunmehrigen großen Meisters *) finden; und wer weiß, was noch anders Gutes für die Kunst entstehen würde in Vereinigung mit Ihnen. Ich bin, wie allezeit, ganz meinen Musen ergeben und finde nur darin das Glück meines Lebens." Und in einem Brief an Peters finden wir einen Theil der Aufklärung dieser Wirrsale. „Die Konkurrenz (heißt es da) um meine Werke ist gegenwärtig sehr stark, wofür ich dem Allmächtigen danke, denn ich habe auch schon viel verloren. Dabei bin ich der Pflegevater meines mittellosen Bruderskindes. Da dieser Knabe von 15 Jahren so viel Anlage zu den Wissenschaften zeigt, so kostet nicht allein die Erlernung derselben und der Unterhalt meines Neffen viel Geld, sondern es muß auch für die Zukunft an ihn gedacht werden, da wir weder Indianer noch Irokesen sind, welche bekanntlich dem lieben Gott alles überlassen, und es um einen pauper immer ein trauriges Dasein ist." Demselben schreibt er noch am 20. Dezember 1822: ..... Es ist mir unmöglich, in allen Fällen nach Prozenten zu handeln. Fällt es mir doch schon schwer, öfter als es sein muß, danach zu rechnen. Meine Lage ist übrigens nicht so glänzend, als Sie glauben. Ich bin außer Stande, allen Anträgen sogleich Gehör zu geben. Es sind deren zu viele; manches ist nicht zu versagen. Nicht immer ist das, was man verlangt, dem Wunsche des Autors gemäß. Wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt, so schriebe ich nichts als große Symphonien, Kirchenmusiken, höchstens noch Quintetten." Und etwas später, am

*) Wer die damaligen Werke des braven Ferdinand Ries kennt, muß sich fragen: ist das freundschaftliche Selbsttäuschung? oder Dankbarkeit? oder was sonst?

25. April 1823, ſchreibt er an Ries: „Meine beſtändig traurige Lage fodert aber, daß ich augenblicklich das ſchreibe, welches nur ſo viel Geld bringt, daß ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier!!“

So ſtand er nun, wie einer der Drei im feurigen Ofen der unabläſſigen Arbeit und Bedrängniß, und war dennoch ganz voll vom Lobgeſang! Die Meſſe ward ihm das Gefäß, in dem er Alles, was von Andacht in ihm längſt heraufwogte, was von Anſchauung jener geweihten Glaubensworte in ihm emporgeſtiegen war, als ein würdig Opfer darbringen wollte. Mit hohem Ernſte ging er an das Werk, das bezeugt ſchon die durchaus rückſichtsloſe Zeitverwendung. Seine Geſundheit, über die er ſchon im April 1822 wieder zu klagen hatte, hielt feſt aus unter der langen Arbeit. Gleich vom Beginn an „ſchien (erzählt Schindler) ſein ganzes Weſen eine andere Geſtalt angenommen zu haben, welches beſonders ſeine ältern Freunde wahrnahmen, und ich muß geſtehen, daß ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem ſolchen Zuſtande abſoluter Erdenentrücktheit geſehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall geweſen.“ —

Dieſes Werk liegt nun unter dem Titel

Missa composita ..... a Ludovico
van Beethoven Op. 123

aus dem Verlag von Schott in Mainz uns in Partitur vor. Es iſt dem Kardinal Erzherzog Rudolf vom Meiſter gewidmet, eines der größten Werke deſſelben. Er ſelber nennt es, wie wir weiterhin genauer erfahren werden, ſein größtes und gelungenſtes Werk; und in der That war dieſe Ueberzeugung in ihm eine vollkommen berechtigte, ja nothwendige, da von ſeinem Standpunkt aus eine höhere Auffaſſung der großen Aufgabe nicht veranlaßt war. Hiermit iſt aber ausgeſprochen, daß das Werk im Lebenslaufe Beethovens und in dem der Kunſt von hoher Bedeutung ſein muß und daß uns, wie allen Künſtlern und Kunſtfreunden, höchſte Achtſamkeit obliegt, zumal das Werk weniger in die Oeffentlichkeit ge-

drungen und verſtanden worden iſt, als die Mehrzahl der übrigen Werke des Meiſters.

Sprechen wir noch Eins aus, bevor wir zum Werke treten. Iſt dem Geſchichtſchreiber überhaupt Wahrhaftigkeit höchſte Pflicht, ſo iſt ſie es doppelt, gegenüber den höchſten und entſcheidenden Momenten. Wer, ſelbſt einem Beethoven gegenüber, den Muth dieſer Wahrhaftigkeit nicht in ſich findet, der iſt gerade ſolcher Aufgabe nicht würdig oder gewachſen. Uns unſererſeits ſteht Beethoven zu hoch, als daß ihm gegenüber etwas Anderes als die wahrhafteſte Ueberzeugung geziemend wäre, ſelbſt wenn uns etwas Anderes ziemte. Wir werden daher rückhaltlos unſere Ueberzeugung ausſprechen, ſicher, daß Zweifel und Verneinung ſo wenig den unſterblichen Meiſter antaſten, als er unſers Lobes bedürfen kann. Wohl aber wiſſen und beherzigen wir, daß Ihm gegenüber jeder Urtheilende ſich ſelbſt auf die Bank der Angeklagten ſetzt.

Beethoven war mit der vollen Macht ſeines Geiſtes und ſeiner genialen Begabung an das Werk getreten. Wäre ſie nicht ſchon vollbewährt, man würde ſie da in voller Bewährung gefunden haben, in gewiſſem Betracht in höherer, als je zuvor. Er trat ferner mit rückſichtloſer Hingebung und innerlichſter Spannung und Erhebung an das Werk; dafür haben wir das Zeugniß ſeines Freundes und das noch wichtigere des Werks.

Dies alles ſteht feſt. Es fragt ſich alſo jetzt: in welchem Sinne hat Beethoven ſeine Aufgabe gefaßt? —

Zunächſt ſcheinen ſich dem Komponiſten der Meſſe, wer er auch ſei, nur zwei Wege zu öffnen.

Der erſte iſt der, ſich unbedingt und rückſichtlos dem Text der Meſſe anzuſchließen und denſelben Schritt für Schritt durch die Muſik zu Geltung zu bringen. Hier iſt das Wort und ſeine Bedeutung das vorzugsweis Beſtimmende; es kommt darauf an, dieſe Bedeutung Satz für Satz zu voller Geltung zu bringen. Die Bedeutung kann keine andere ſein, als die das Wort im Munde der Kirche oder des Glaubensbekenntniſſes hat, das folgt ſchon aus

dem allgemeinen Auslegungsgesetze, jedes Wort im Sinne des Redenden zu verstehn. Dies aber ist die einzige Rücksicht auf die Kirche, und sie ist keine fremde, sondern liegt logisch in der Sache.

Der zweite Weg ist der, die tonkünstlerische Handhabung des Textes nach den kirchlichen Gebräuchen zu bemessen, die große Reihe der Textsätze z. B. in gewisse Partien zusammen zu fassen, die sich gewohnheitsmäßig, nicht ohne Rücksicht auf den Inhalt, festgestellt haben, ein gewisses Maaß der Ausdehnung festzuhalten, das liturgisch, oder selbst nach den Gewohnheiten der Zeit und des Ortes zusagend befunden wird. Hier waltet also sach- und kunstfremde Berücksichtigung, und es ist vorauszusehn, daß darunter die vollkommne Ausprägung des Inhalts mehr oder weniger leiden wird, gleichviel, welchen Gewinn die liturgische Handlung daraus für sich zieht.

Das äußerliche Unterscheidungszeichen beider Richtungen ist also die Anordnung des Textes. Liturgisch wird derselbe in sechs Hauptstücke zusammengefaßt: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus, deren jedes mehrere, das Gloria und Credo viele Sätze verschiedenen Inhalts in sich faßt, die dann natürlich zusammengedrängt, nicht sowohl dem besondern Inhalt als vielmehr der gemeinsamen Stimmung nach geltend gemacht werden.

Das Letztere ist bei der Mehrzahl der Messen (z. B. bei denen von Haydn, Hummel, Cherubini) der Fall; nur einzelne Sätze werden dann noch mit besondrer Vorliebe hervorgehoben, namentlich das Crucifixus mit dem Gefühl tiefen Leids. Den erstern Weg dagegen finden wir nur einmal verfolgt, von Seb. Bach in der hohen Messe. Bach bildet z. B. das Kyrie zu drei ganz abgesonderten Sätzen aus: Kyrie, Christe, Kyrie, — das Gloria zu sechs — oder zehn Sätzen: Gloria mit et in terra, Laudamus, Gratias, Domine mit qui tollis, Qui sedes, Quonism mit in gloria und cum sancto. Sechs Sätze sind vollkommen von einander geschieden und in sich abgeschlossen; die andern sind es nicht durch vollkommnen Abschluß, wohl aber durch Inhalt und Form; Quonism

z. B. ist eine Bassarie, das anschließende in gloria ist Chor, das wieder eng anschließende cum sancto Chorfuge, nach Form und Inhalt durchaus selbstständig. Daß erst hiermit für den vollständigen Ausdruck des gesammten Textes erst genügender Raum und klarste Auseinandersetzung gewonnen wird — man kann ja beliebig weiter oder anders gliedern — leuchtet ein. Ob Bach überall das Rechte getroffen? ob die verdeutlichende Gliederung nicht anderweit Nachtheil bringt? das sind Fragen, die hier nicht eingreifen. Der Messentext ist theilweise so vollkommen unmusikalisch, daß es kaum möglich scheint, überall genug zu thun, wie man ihn auch anfasse.

Welchen der beiden Wege man einschlage, das Wort ist nicht blos Anhalt für die Kompositon, es ist unabänderliches Glaubenswort, Gesetz und Kern des Ganzen; die Komposition kann tausendfach verschieden erfolgen, kann sogar entbehrt werden, das Wort besteht unabänderlich. Hieraus folgt sogleich, daß von den musikalischen Kräften, die bei der Messenkomposition zur Anwendung kommen, der Gesang die verwaltende ist, — denn er enthält das Wort in sich, — das Instrumentale nur die mitwirkende. Der Gesang aber, — dessen müssen wir eingedenk bleiben, — ist nicht bloßes Klang- und Tonmaterial, es ist Weise und Wort und entspricht damit dem Gefühl und Bewußtsein im Menschen; in ihm spricht sich der Mensch oder sprechen sich menschlich vorgestellte Wesen (Engel, Geister, — wir haben für sie keine höhere Anschauung, als die des Menschen) aus. Der Gesang ist das Organ der positiv menschlichen oder menschengleich Vorgestellten, während das Phantastische in der Musik dem Reiche des Instrumentalen zufällt. Die Macht des Worts oder des bestimmtern Bewußtseins ist es, die den Karakter des Gesanges begründet. Spontini hat in seiner Oper Nurmahal selige Geister ohne Text, blos auf A singen lassen, um den reinen Stimmenklang nicht durch Beimischung der Mitlaute zu trüben. Er hat damit nicht Uebermenschliches, sondern Untermenschliches gegeben, denn er hat seinen Geistern das Wort, das heißt das klare Bewußtsein entzogen.

Dazu kommt, aber erst als Zweites, daß wir im Gesang auch dem Klange nach die Stimme des Menschen vernehmen, des bewußtesten und höchsten Wesens, von dem wir Anschauung haben, natürlich auch des Gegenstands unserer innigsten Sympathie. Die Menschenstimme bewegt uns schon als Schallmaterial am tiefsten. Aber daraus folgt auch, daß ihre ungemäße Behandlung uns auch am empfindlichsten verletzt. So ziehen sich doppelte, sehr bestimmte Gränzen um den Wirkungskreis des Gesangs, engere als um das phantastische Reich des Instrumentalen, und gefährlicher zu verletzende. Das Naturreich außerhalb des Menschen ist weiter, mannigfaltiger, leichter zu handhaben, ungestrafter sogar zu verletzen, als das Menschenthum.

Jene bestimmende Macht des Wortes nun, jener Positivismus des Gesangs greift überall ein. Alle Kunstformen, in denen sich der Gesang bewegt, werden vom Wort oder Text aus theils geradezu geschaffen, theils wenigstens wesentlich mitbestimmt. Namentlich entspringt jenem Einflusse des Worts, das den Gesang zur bewußtvollen Musik, zum Ausdruck des bewußtvollen Menschen macht, die Nothwendigkeit, im mehrstimmigen, besonders im Chorgesange jede Stimme zu selbstständigem Inhalt und zu dramatischem Gegensatz gegen die andern Stimmen zu erheben. Alle Stimmen, denen dies versagt ist, hören auf, künstlerische Verkörperung des selbständigen und selbstbewußten Menschen zu sein, sinken zu bloßem Schall- und Klangmaterial herab. Bei leichtern Aufgaben oder bei scenischen aus Rücksicht auf die Bühnenverhältnisse, mag das hingehn; wo Mehrstimmigkeit, wo Chorgesang ernstlich und ungehemmt eintritt, ist jene dramatische Karakteristik und Gegeneinanderstellung, — mit dem Kunstworte zu reden: ist Polyphonie die schlechthin unerläßliche Kunstform. In ihr kommen alle Stimmen zum vollen Recht selbständiger Karaktere, in ihr vollenden sich die höchsten Begriffe, die man im Chor zur Erscheinung kommen läßt: einer Gemeine, eines Volks, der Menschheit, die in allen Stimmen, — symbolisch dargestellt durch die typischen Karak-

ture der Jungfrau, der Matrone, des Jünglings, des Mannes*), — selbstständig, frei und theilnahmvoll zusammentritt.

Hierzu genügt nicht jene Schein-Polyphonie des Quartett- und Triosatzes, in der eine Stimme der andern nur gleichsam spielend das Wort aus dem Munde nimmt, weil hinter jeder und hinter allen (Th. I. S. 111) der subjektive Gedanke des Komponisten steht. Es müssen wesentlich verschiedne, selbstständige Naraktere geschaffen und gegeneinandergestellt werden in einer einigen Handlung. Alle polyphonen Formen haben diese Bestimmung als gemeinsamen Grundgedanken in sich; am freiesten und zugleich einheitvollsten ist er in der Fuge (Th. I. S. 97) verwirklicht, in der ein einiger Gedanke das Ganze in all seinen Stimmen, alle Stimmen als selbstständige Naraktere oder ideale Persönlichkeiten gefaßt, durchdringt, und zwar in durchaus freier, das heißt vernünftiger und selbständiger Weise. Wer dies Letztere an der Fuge noch nicht begriffen hat, versteht sie noch gar nicht; und wer nach flacher Oulibicheff-Weise sie verlemmend für ein pedantisches Schulmachwerk ansehn will, lästert damit alle Meister von Bach bis Beethoven, die Vorgänger und Nachfolger dazu; denn alle haben sich thatsächlich zu dieser Form bekannt, Beethoven mit steigendem Eifer.

Hiermit wenden wir uns zu ihm zurück und zu unsrer Frage: in welchem Sinne hat Er die Aufgabe der Messenkomposition gefaßt?

Fragen wir besser: in welchem Sinne hat er sie fassen können?

Er war, wir wissen es, weder nach äußerer Stellung, noch innerer Richtung ein Mann der Kirche. Seit der ersten Messe hatte er sich auf Kirchenkomposition nicht eingelassen, sein Oratorium kann dafür nicht gelten, er selbst (Th. I. S. 254) ist dieser Ansicht gewesen. Daher fand er auch keinen Anlaß zu Chorkomposition, nämlich zu solcher von dramatisch-polyphoner Ausgestaltung, wie wir sie eben bezeichnet haben; die Chöre seiner beiden dramatischen Werke,

*) S. die Kompositionslehre, Th. I.

ſowie kleinere ähnlich geſtaltete Werke (Meeresſtille u. ſ. w.) können hier nicht mitzählen, ſo wunderſchön ſie zum größten Theil auch ſind. Vergleichen wir mit jenen Leiſtungen die Hunderte von Chorſätzen eines Bach oder Händel, oder auch Haydn's, Mozart's, Cherubini's, ſo dürfen wir unbeſchadet aller Ehrfurcht und Liebe für Beethoven ausſprechen: er hatte ſich im Leben des Chors und in der Kirchenmuſik nicht eingelebt. Das Wiſſen thut es nicht, und das allgemeine Vermögen, wie groß es ſei, eben ſo wenig. Wo Beethoven einheimiſch und eingelebt, wo er Gebieter, ein Herr der Herren war, das wiſſen wir. Eben deßwegen konnte er es hier nicht ſein. Nur das Talent kann alles und allenthalben zu Hauſe ſein, kann aber eben darum nirgends das Vollendete geben; das Genie kann nur den einen Beruf erfüllen, für den es geſandt iſt; aber den vollendet es.

Beethovens Heimat war die Welt der Inſtrumente, ſein Beruf war geweſen, dieſe Welt mit dem bewußten Geiſte zu durchdringen und der künſtleriſchen Idee zu durchleuchten. Dieſe Welt war durch ihn zum Bewußtſein gekommen, dieſe hölzernen und blechernen Inſtrumente waren Stimmen, lebendige, beſeelte, durchgeiſtete, karakteriſtiſch gezeichnete Weſen geworden; wie die Schrift den Menſchen „das Ebenbild Gottes" nennt, ſo können wir jene Stimmen und Weſen „Ebenbilder der Menſchenſtimme und des Menſchengeiſtes" nennen, und doch — wie verſchieden! wie weit ab, wo man jemals wähnen könnte, ſie wären „als unſer einer!"

Beethovens ſchöpferiſche Phantaſie webte hier, in dieſer phantaſtiſch-entbundenen, ſchrankenfreien Welt der Inſtrumente. Hier hatte er unabläſſig gewirkt, hier hatte ſeine ganze Kunſt, wir wollen ſagen: ſein ganzes Kunſtgeſchick ſich entfaltet und bewährt, in allen Formen, von dem obligaten Akkompagnement, mit dem er (nach ſeinem Ausdrucke) geboren, bis zur Gipfelform der Polyphonie, zur Fuge.

Dieſe letzte Form fodert nach ihrem Rang und der Bedeutung der Polyphonie für Chorſatz beſondre Betrachtung. Beethoven hat

die Fuge (Th. I. S. 25) studirt, Anfangs weniger angewendet, allmählig immer tiefer an ihrem Wesen theilgenommen und sie öfters als die für gewisse Aufgaben ganz unerläßliche und unersetzliche Form erkannt. Das Letztere gilt z. B. ohne Widerrede von der Sonate Op. 106, für deren Abschluß gar keine Form tief und mächtig genug gewesen wär', außer der Fuge. Unübertrefflich hat der Meister sie, wenn auch mehr als Fugato*) und bald kurzgefaßt, bald mit sehr freier Ausführung der Zwischensätze im C dur-Quatuor Op. 59, in der heroischen, in der siebenten Symphonie, in der Sonate Op. 101, in der Ouvertüre Op. 124, in den 33 Variationen angewandt, — es ließe sich hier noch Vieles anführen. Allein, wenn er die Bedeutsamkeit dieser Form klar erkannt und dieselbe mehr und mehr liebgewonnen: so verlor sich doch der im Instrumentale fesselose Flug seiner Phantasie**) leicht von der kernhaften Durchführung der einzelnen Stimmen hinweg, konnte sich auch nicht immer räumlich so beschränken, wie für die gedrungne Kraft der Fuge rathsam ist. Daher geräth die Beethoven'sche Fuge bisweilen in ein gewisses Geschiebe der Stimmen, ohne festen Anhalt (so im Finale der D dur-Sonate Op. 102), bald wenden die Stimmen sich zur Homophonie zurück und bilden, gegenüber dem Thema, eine sich unterordnende Masse (so öfters in der Sonate Op. 110), oder der Satz nimmt Dimensionen an (z. B. in der Sonate Op. 106 und in der Quartettfuge Op. 133***), die mit energischer Durchführung der Form nicht vereinbar sein können.

*) Fugato ist der Name für Sätze, die nicht sowohl den Begriff der Fugenform streng erfüllen, als nur „nach Art der Fuge" gebildet sind, nur theilweis sich der Fugenform anschließen.

**) Auch Seb. Bach hat bisweilen (z. B. in der E moll- und A moll-Fuge, Th. IV der peterschen Ausgabe) die Fugenform phantastisch-frei behandelt. Allein ihm stand die ungemeßne Uebung und die in ihm webende Anschauung der Grundform der Fuge (s. die Kompositionslehre, Th. II) festigend zur Seite.

***) Diese Fuge, mit der Einleitung 35 Seiten Partitur füllend, ist das ursprüngliche Finale des Quatuors Op. 130. Beethoven hat sie auf des Verlegers, Artaria, Wunsch losgelöst (damit das Quatuor nicht — zu lang sei) und statt ihrer im November 1826 das etwas kürzere jetzige Finale gesetzt. Dieses ist, beiläufig gesagt, die letzte Komposition, die Beethoven vollendet hat.

So erſcheint uns die Sache. Haben wir recht geſehn, ſo iſt der Hoheit Beethovens nicht ein Haar gekrümmt, ſondern nur ſeinem Karakterbild ein Zug zugefügt, der (wie uns ſcheint) mit dem Ganzen wohl im Einklang ſteht. Denn, was Beethoven im Gebiete der Fuge gethan und was er ungeſchehn laſſen wollen, ſteht mit ſeiner Grundrichtung auf das Inſtrumentale und deſſen tiefen Sinn in vollkommnem Einklang; fand ſeine Kunſt hier eine Gränze, ſo war es die ſeines eigentlichen Berufs. Es iſt aber Begränzung nicht Gränzenloſigkeit das Weſen des gediegnen Karakters und (S. 236) des Genies. Haben wir aber geirrt, ſo würde Er ſelber, der in früher Zeit*) unſerm Streben Aufmerkſamkeit geſchenkt, wenn er noch lebte, Liebe und Aufrichtigkeit gewichtiger in die Wagſchale fallen laſſen, als einzelnen Irrthum**).

So durch und durch, nach jeder Richtung hin, Inſtrumentaliſt, faßte er den Enſchluß zur Meſſenkompoſition.

Von jenem erſten Wege (S. 230), den Bach allein gegangen, konnte bei ihm gar nicht die Rede ſein; er lebte nicht in der Kirche — und ſeine Zeit auch nicht.

Den zweiten Weg zu gehn, ſich den liturgiſchen Foderungen zu bequemen, war offenbar ſein erſter Vorſatz; denn er hatte ja

*) Siehe den Brief Beethovens an Herrn Moritz Schleſinger in den Beilagen.

**) Herr von Lenz, der die Idee und Form der Fuge ſo wenig begriffen hat, wie Quilibicheff, meint: Beethoven habe aus der alten oder klaſſiſchen Fuge, die ihm als verrottetes Herkommen und Schulfüchſerei erſcheinen mußte, — Schulfüchſe wären unter andern: Haydn, Mozart ꝛc., — ein neues Weſen geſchaffen, die romantiſche Fuge. Wieder ſoll das unglückliche Wort romantiſch die Unbeſtimmtheiten des Redenden — oder auch des Künſtlers ſelber bemänteln, wie vor einem halben Jahrhundert in der deutſchen Poeſie, dann bei den Franzoſen, die die Romantik in E. T. A. Hofmann entdeckten, zuletzt in der muſikaliſchen Kritik. Ja! es iſt wahr; ſogar in der Fuge kann der wahrhaft romantiſche Sinn ſeine Stätte finden — und hat ſie bereits bei Händel und Bach, nicht erſt bei Beethoven gefunden. Aber von der ſtrengſten Fuge bis zum lockerſten Fugato und zur Phantaſiefuge ſtellt ſich eine ſo weite Reihe und Stufenfolge von Geſtaltungen auf, daß man vergebens den ſichern Standpunkt für jenen Halbbegriff „romantiſche Fuge" ſuchen wird.

seine Kompoſition für den Kirchendienſt, für die Introniſation des Erzbiſchofs zu Ollmütz beſtimmt. Allein ſchon im erſten (wie Schindler annimmt), jedenfalls im zweiten Satze ward er vom Geiſte weit hinausgeführt über jede äußerliche Rückſichtnahme; den zweiten Weg kann man nur gehn, wenn man der Kirche, oder recht eigentlich dem Kirchendienſt angehört, oder wenn man auch künſtleriſch ſich indifferent, unentſchieden für jede Anbequemung bereit findet. Und das war am wenigſten Beethovens Sache.

Ihm öffnet ſich ein dritter Weg. Wir wollen ihn den phantaſtiſchen nennen, nicht im tadelnden Sinne des Worts, ſondern in jener Bedeutung, die zur Zeit der Kirchenverbeſſerung ſolche Texte zu Kirchenmuſiken als phantaſtiſche bezeichnete, die weder der Bibel noch den anerkannten Kirchendichtern entnommen, ſondern nur nach dem ſubjektiven Gefühl und Schauen des Dichters und Komponiſten gewählt worden waren.

Nicht eigne Gläubigkeit und nicht Hingebung an den Kirchendienſt, ſondern die ganz freie, ſchöpferiſche Phantaſie konnte einzig Beethovens Meſſe hervorbringen. Damit aber war entſchieden, daß nicht der Glaube und Sinn der Kirche und des Kirchenworts, noch weniger ihre äußerlichen Bedingniſſe für die Kompoſition beſtimmend wurden, ſondern vor Allem das eigne Schauen des Tondichters, durchglüht von ſeiner, wenn auch nicht konfeſſionellen doch andachtvollen — Wort und Werke bezeugen es — Hingebung an den Gedanken des Ewigen. Dem Schüler und Freunde wollt' er die hohe Kirchenwürde mit ſeinen Tönen weihen; da ſchaut er den weiten Dom, bis in die Wölbungen von Orgelklang und frommen Geſängen und dem Jubel und Sturm der Inſtrumente durchrauſcht; da ſtanden vor ſeinem innern Auge geweihte, das Myſterium verkündende Prieſter, da bekannte ſich alles Volk, in blöder Frommheit das unbegreifliche Wort nachſprechend, zu den ewigen Glaubensſprüchen und Bitten. Beethoven hätte nicht Künſtler ſein müſſen, wär' ihm nicht das Alles zur lebendigſten Anſchauung gekommen, hätt' er ſich nicht in die Seele jener Andachterfüllten verſetzt und

ihren Glauben in ſeine Bruſt genommen und aus ſeiner Bruſt gedeutet und laut bekannt.

So ſchrieb er die Meſſe Beethovens. Ein Anderes konnt' er nicht. Er waltete des Hochamts, wie Ihm gegeben war, ihm, dem Herrſcher und Schöpfer im Reiche der phantaſtiſchen Inſtrumentenwelt.

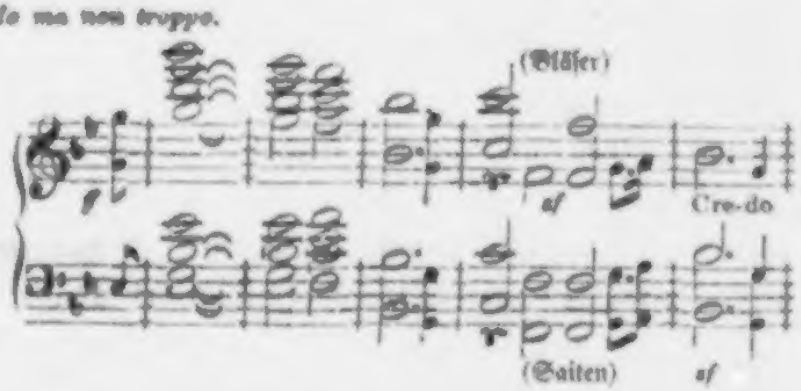
Dazu ſtellt er neben dem Chor vier Soloſtimmen auf, die bald wirkliche Soloſtimmen ſind, nämlich individualen Inhalt einzelner beſondrer Perſonen haben, bald die Stelle eines zweiten Chors, dem erſten gegenüber, einnehmen. Das Erſtere findet ſich gleich im erſten Satz, im Kyrie, in dem die Soloſtimmen nach der Anrufung des Chors einzeln, nach prieſterlicher Weiſe, intoniren; das Andre tritt gleich im zweiten Satz, im Christe, hervor. Allein Soloſtimmen werden nimmermehr einen Chor erſetzen, wäre ſelbſt ihre Schallkraft der vieler vereinter Chorſänger gleich, ſie ſtellen Einzelne, der Chor ſtellt Maſſen dar, und das muß ſich nach Inhalt und Form bezeigen.

Dem Geſang geſellt er großes Orcheſter zu; neben die Saiteninſtrumente und die gewöhnlichen vier Bläſerpaare mit Trompeten und Pauken treten vier Hörner, Poſaunen und Kontrafagott. Dazu kommt die Orgel. Sie iſt zwar durch die lebloſe Unbeweglichkeit ihres Schalles dem Geſang und beſonders dem Orcheſter erdrückend nachtheilig, beſonders wenn ſie mit voller Kraft wirkt, — und Beethoven ſchreibt S. 54 der Partitur und anderwärts ausdrücklich volles Werk, „Pleno Organo con Pedale" vor, — durfte aber nach kirchlichem Ritus und nach der fortwirkenden Vorſtellung des Komponiſten, der ſich in das Hochamt der Kirche verſetzt hat, nicht fehlen, wurde ein Grundzug in ſeinem Bilde.

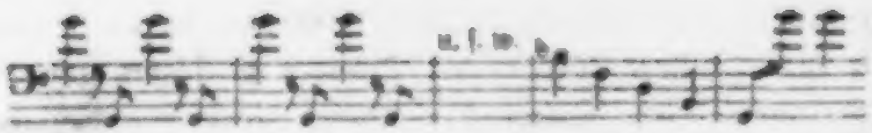
Alle dieſe Mächte der Tonkunſt werden zu dem einen Organ zuſammengeſchmolzen, das ſein Schauen und tiefeigenſtes Empfinden verkünden ſoll; dieſem einen Zweck muß ſich Alles fügen.

Es iſt dabei vor Allem merkenswerth, wie ganz anders der Meiſter ſein Orcheſter hier behandelt, als anderswo, und zwar

der kirchlichen Beſtimmung und dem Verein mit der Orgel gemäß. Die individualiſirte Führung der Stimmen iſt ſeltner geworden, das Orcheſter wirkt, namentlich die Bläſer wirken mehr maſſenhaft, bald in orgelmäßigen Akkorden, z. B. gleich Anfangs bei den Intonationen des Kyrie, bald in weit ausgeführtem Einklang aller oder der meiſten Inſtrumente, z. B. im Gloria und bei quoniam tu solus sanctus; gegen ſolche Schallmaſſen ſind dann oft nur Trompeten und Pauken rhythmiſirend. Dieſe Mächtigkeit des Orcheſterſchalls wirkt dann in den großen Gegenſätzen vom Bläſer- und Saitenchor, ſo im Eingange des Credo, wo alle Bläſer (ohne Trompeten und Pauken) von Einſchlägen der Saiten und Poſaunen und der Orgel rhythmiſch unterſtützt in breiten Akkorden und dann in mächtigem Einklange, jetzt mit den Poſaunen, intoniren und bei ihrem Ausgange (Takt 4)



der volle Saitenchor mit Orgel und Kontrafagott einſchreitet, um das Credo des Chorbaſſes feſtzuſtellen. Derſelbe Sinn wirkt ſogar in der Behandlung der einzelnen Inſtrumente weiter, alle ſollen in voller Mächtigkeit mitwirken, daß der Schall ſich gewaltig um die Säulen des Doms ſchwinge und zum Gewölb' emporſchlage. Unbedenklich werden die Kontrabäſſe (S. 27 u. a.) bis zum hohen a hinaufgetrieben, und finden da härteſte Kraft und hellſten Klang, oder werden bei dem pochenden Behaupten des Deum de deo (S. 126) kläglichſt

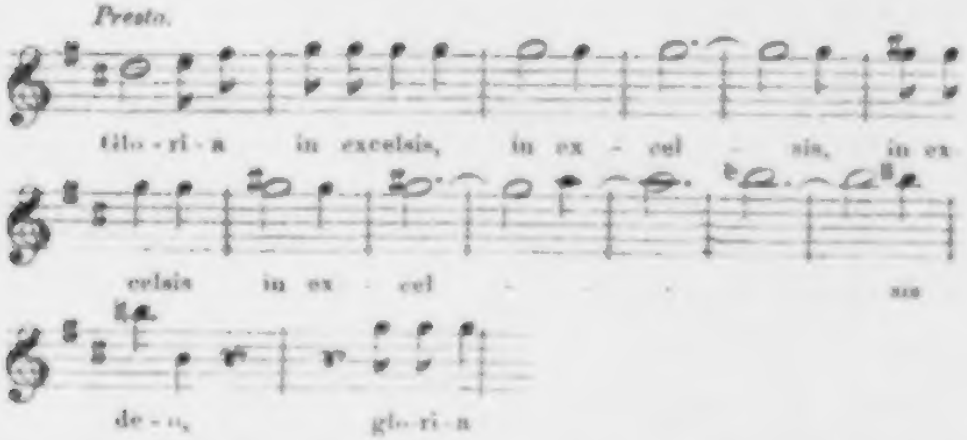


hin und hergeworfen, überhaupt (z. B. im Gloria S. 47, im Credo bei patrem omnipotentem S. 116, 118) stets ihrer entscheidungsvollen Kraft gemäß behandelt. Die Fagotte gehn dagegen mehr wie je in Oktaven, um an Breite des Schalls zu gewinnen, was ihnen an Gediegenheit desselben gebricht. Dem Kenner der Instrumentation fällt, vieles Andern zu geschweigen, noch die öftere Verbindung von Oboe und Horn in derselben Melodie (S. 7, 21, 23, 24 u. s. w.) auf, zweier Instrumente, die (Th. I. S. 214) nicht zusammenschmelzen; es scheint Beethovens Absicht an diesen Stellen, das Horn ähnlich einer Menschenstimme von der Oboe gleichsam begleiten zu lassen.

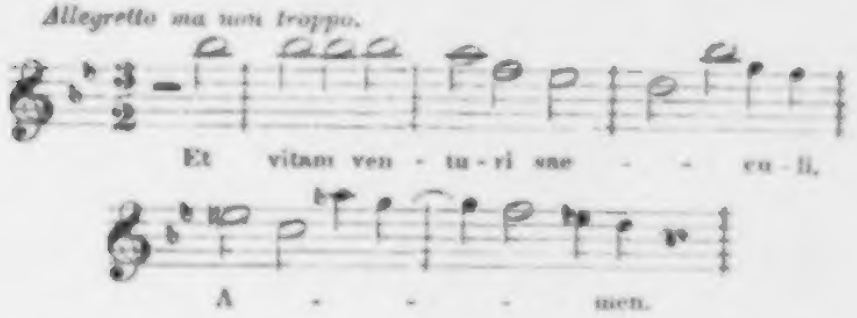
Die Orgel wird nur begleitend verwendet (ganz dem Ritus und ihrem Karakter gemäß, sobald Orchester neben ihr steht), aber dem jedesmaligen Zweck entsprechend bald stärker (volles Werk) bald schwächer. Bisweilen tritt das Orchester an ihre Stelle, — so bei dem Gratias S. 48 und S. 209 bei dem „Präludium," das nach dem Sanctus das Benedictus einleitet, — und gerade diese Stellen zeigen vor andern, wie ganz erfüllt der Meister vom Anschaun jenes Doms und jener Feier war, die sich ihm im Geist auferbaut hatten.

Auch der Gesang mußte sich unbedingt dem mächtigen Willen unterwerfen, der hier schaltete, wie inneres Schauen ihm eingaben. Der Sinn des Worts wurde mit Energie ergriffen, das Körperliche desselben mußte sich gelegentlich beugen nach dem rein subjektiven Bedürfniß des Sängers, so, wenn S. 73 das fromme Gebet um Erbarmen (miserere nobis) dem überschwänglichen Drange des Sängers nicht genügt und zuletzt in den Solo- und Chorstimmen abwechselnd zu O! miserere und ah miserere ausgeweitet, oder S. 156 der Satz cujus regni non erit finis mit einem dreimaligen emphatischen non! geschlossen wird. Wird hier dem

lateiniſchen Texte willkührlich begegnet, ſo muß ſich gelegentlich auch die Singſtimme Gleiches gefallen laſſen; ſie aber mit größerm Nachtheil. Wenn der Chor-Diskant das Gloria in excelsis S. 109 ſo



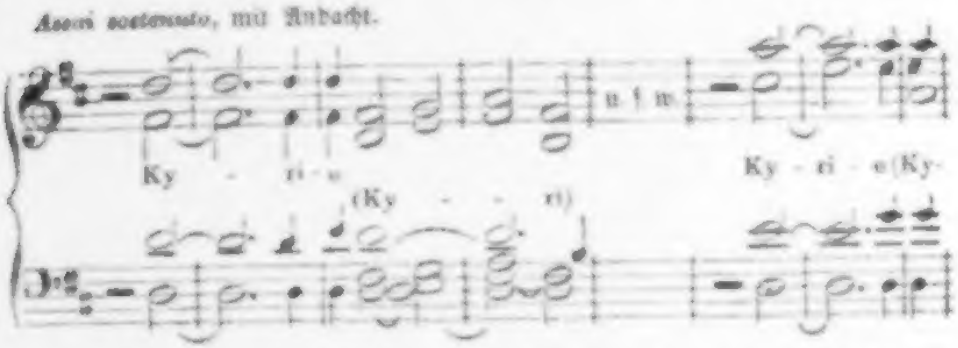
und ein andermal, S. 167, in einer weit ausgeführten Fuge das Thema in freiem Einſatze ſo



verführen muß: ſo werden nicht blos viele Stimmen ausbleiben, andre Schaden leiden, ſondern der Geſang wird nothwendig den Karakter der Gewaltſamkeit annehmen, während der Gedanke des Komponiſten leicht und licht und müheles auf und niederſchwingen will. Es handelt ſich hier nicht um Textreinheit und Latinität, ſo wenig wie um Lehren der Stimmbehandlung; der Stimmumfang iſt in einer Stunde für die Lebenszeit einzuprägen, und Beethoven hat vor der Meſſe hundertmal bewieſen, wie wohl er verſtanden, mit der Singſtimme umzugehn. Aber eben deßwegen, weil er in

Text und Stimmbehandlung vollkommen sichergestellt war, deuten jene Abweichungen auf die Macht der einen Idee hin, die ihm jede Rücksichtnahme verweigerte. In der Verwendung des Chors selbst werden wir genügende Belege dieses Standpunktes finden.

In solchem Sinn', mit höchster Erhebung und Bewegung seines Wesens, trat Beethoven an sein Hochamt, so stimmte er zuerst das Kyrie an. Nach orgelmäßiger Einleitung von Orgel und Orchester strömt aus dem Munde des Chors in dreimaligem Anrufe das Kyrie mit Orchester und Orgel hernieder, und im Aushall jedes dieser Rufe setzt im Sinne priesterlicher Intonation eine Solostimme (erst Tenor, dann Diskant, dann Alt) das Kyrie ein, die letzte lenkt mit dem eleison in melodische Bewegung ein und zieht damit den Chor sich nach. Bis dahin ist derselbe nur Aushall, mit Orgel und Orchester zu Einer Schallmasse zusammengeschmolzen, — dies spricht sich schon im Ansatz

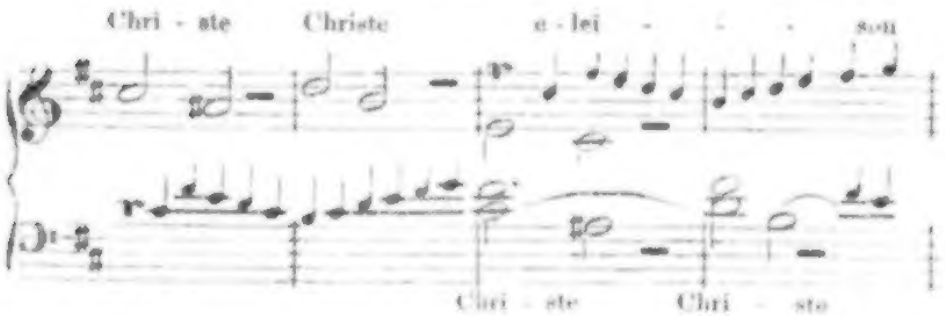


aus, der offenbar anschwellend gedacht ist, da er im Auftakt' erfolgt, der Niederschlag aber mit Trompeten und Pauken und bei dem dritten Mal (eben die drei letzten Takte) durch den Aufschrei der Mittelstimmen verstärkt wird. Das Ganze bis hierher ist Schallwirkung der Orgel, im Verein von Chor und Orchester*),

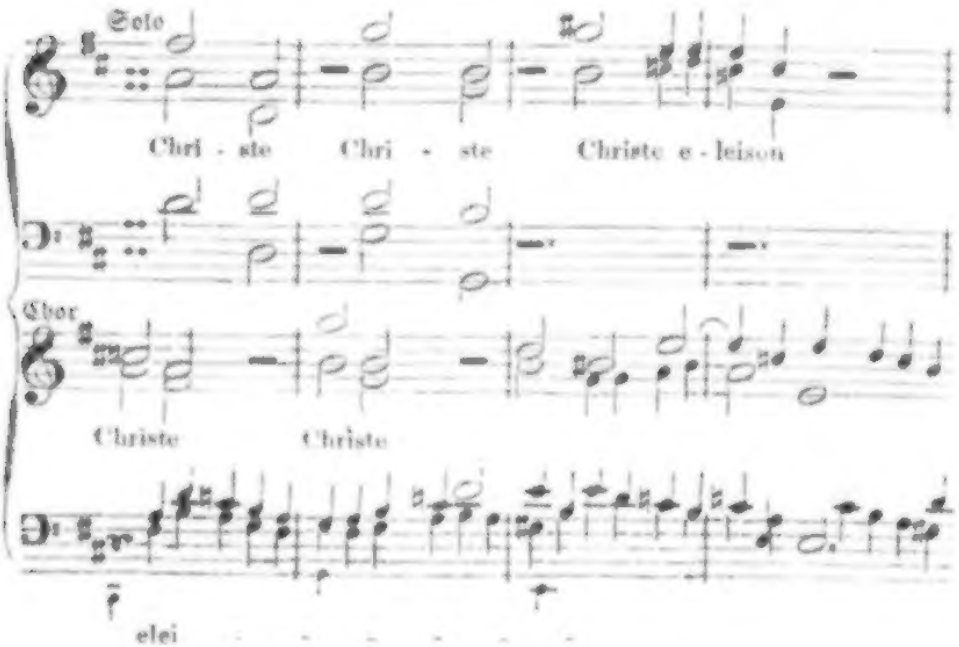
*) Mit den Chorsätzen im obigen Beispiel vereinen sich die vollen Akkorde der Orgel (die mit F, p, FF, p, also mit verschiedner Registrirung wirken soll) der Bläser und der Saiten in Doppelgriffen, Alles auf Schallwirkung berechnet. Takt 3 des obigen Beispiels setzt der Soloteuor ein, von Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Violoncellen ergelmäßig begleitet; Hörner, Violoncelle und Orgel daß (piano!) halten d aus.

erſt mit dem eleison beginnt der eigentliche Chorgeſang durchaus homophon, mehr präludienhaft als feſtmotivirten Inhalts. Es iſt Kirche! Dieſe Vorſtellung kommt andachtvoll, gleich dem Aushauch der Bruſt in Gebet zur Anſchauung und zum Gefühl. Es iſt die hochwürdige Anſtimmung zum großen Werke, weniger die ſelbſtändige Ausführung des Gedankens Kyrie eleison in irgend einem beſtimmtern Sinne.

Individualiſirter und lebhafter ſchließt das Kyrie eleison

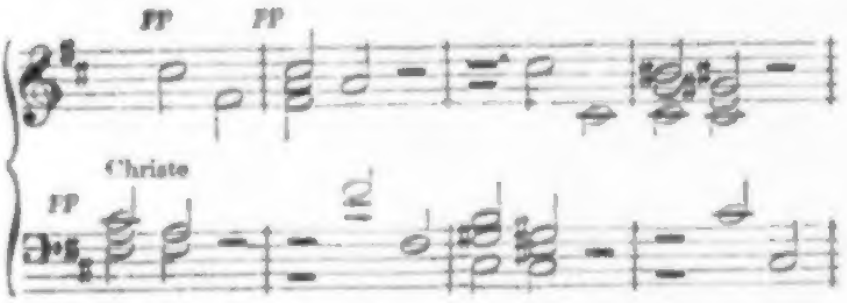


in den vier Soloſtimmen an, denen nach achtzehn Takten der Chor



gegenübertritt, Chor- und Soloſtimmen von gleichem Inhalt. Offenbar iſt nicht der beſondre Inhalt der einzelnen Stimmen, auch

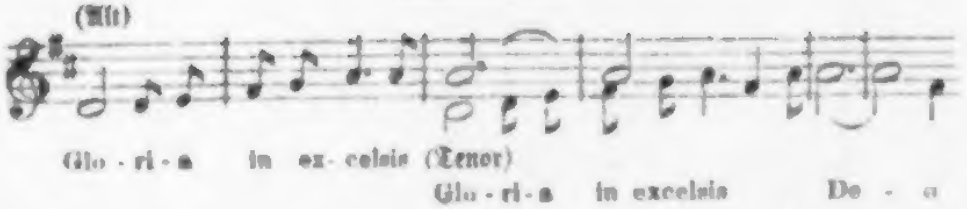
nicht das Stimmgewebe, ſondern der Zuſammenklang der Stimmmaſſen hier das weſentlich Wirkende; dies wird noch einleuchtender, wenn weiterhin, gegenüber den figurirenden Soloſtimmen, der Chor ſich noch maſſenhafter



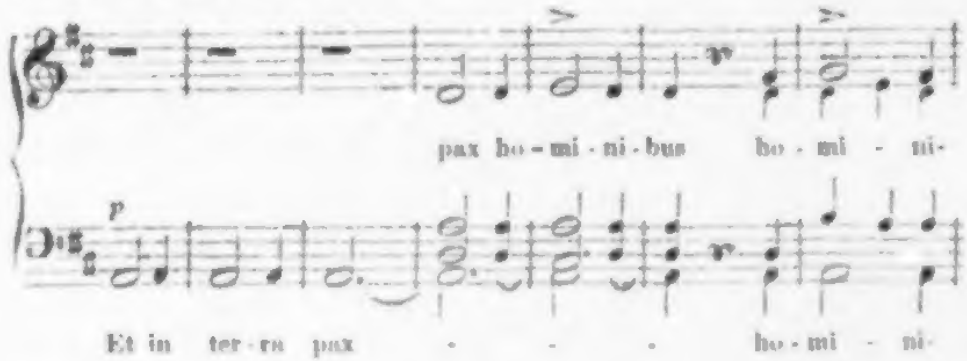
(ſechsſtimmig, wenn man ſo ſagen will) ausbreitet, ohne die mindeſte harmoniſche oder kontrapunktiſche Nothwendigkeit, durchaus nur für Schallwirkung und zwar im pp, dem noch ein ppp folgt. Gleiche Chordispoſition zeigt ſich S. 239 u. f., um das peccata mundi (im „Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt") durch den düſtern Tiefhall zu bezeichnen.

Nach dem Christe kehrt das Kyrie (anders und weiter ausgeführt) wieder und beſchließt den erſten Satz. Wir haben bei demſelben länger verweilen müſſen, um die Weiſe der Chorbehandlung zu bezeichnen, zu der Beethoven durch ſeinen inſtrumentalen Geiſt ſich gelegentlich hat beſtimmen laſſen.

Der zweite Abſchnitt der Meſſe, das Gloria (Allegro vivace) hat zur Grundlage einen mächtig emporſchwingenden Gang des Saitenchors (gleich Anfangs von S. 27 bis 35, dann oft und ſtets in breiter Ausführung wiederkehrend), dem die Bläſer mit Hörnern und Trompeten und die Orgel ſich thunlichſt anſchließen, im ganzen Inſtrumentale der eine Gedanke des Aufſchwungs. Von Takt 5 treten je zwei Chorſtimmen mit heroldsmäßiger Auskündigung des Gloria in excelsis Deo zum Sturm des Orcheſters, erſt Alt und Tenor auf der Tonika,



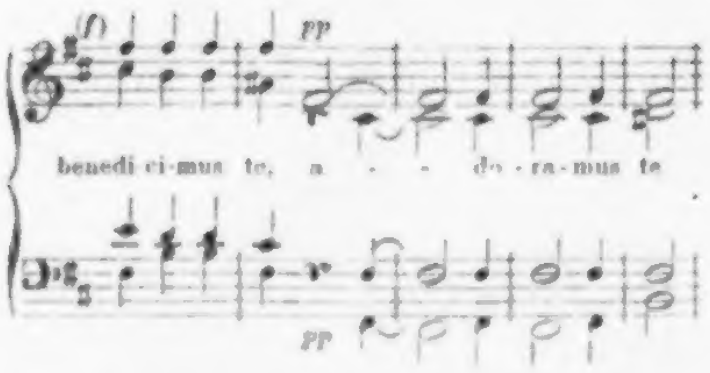
dann, Takt 11, Baß und Diskant, zu denen sich gleich wieder die Rufe des Alts und Tenors gesellen, auf der Dominante. Der Aufschwung der Stimmen, die haltende Quinte Takt 7,*) Alles ist freudige Verkündigung, freudig-trotziger Ruf (S. 30, 31), der an Gregors des Großen Vorschrift erinnert: der Introitus solle „mit Heroldstimmen" gesungen werden. Die Stille des „Friede auf Erden" folgt auf den höchsten Aufschwung des Orchesters in der stillen Tieflage des Chors,



dessen Baß vom Hornklang in sanfter Füllung gestützt wird; Takt 2 und 3 schlagen die Saiten zweimal leise dazu im Pizzikato und schließen sich dann dem Gesang an.

Dem still und ruhig ausgebreiteten Satze folgt das Laudamus zum Motiv des Gloria, diesem, wieder still, leis' und tief, gleich Schauern der Andacht vor dem Anzubetenden das adoramus te,

*) Den Sinn der Quinte haben wir Th. I. S. 121 zu bezeichnen gesucht; sie schwebt über dem Grundton, entschwebt ihm. Die Quarte kehrt das Verhältniß um; die Quinte (in der Tonreihe 2 : 3 : 4) hat ihren Erzeuger, den Grundton unter ihr (die 2) verloren und bebt verlangend zu dessen Oktav (der 4) empor. In der Quarte klingen S. 29 Baß und Diskant zusammen in gesteigertem Anschall; in Verdoppelung und verdoppelter Kraft kehrt der Zug S. 33 wieder.



wieder auf den oben erwähnten Quintenklang zurückkommend und so das reine Element des Zusammenklangs abermals als Ausdrucksmittel bedeutsam herausstellend.

Glorificamus wird fugatomäßig durchgeführt und nach einer Wiederkehr des adoramus fortgesetzt bis zu einem vom Orchesterbaß großartig besiegelten Schluß in C dur.

Mit stillem Orgelton (Klarinetten, Fagotte, Hörner, Bässe) wird das Gratias eingeleitet, von den Solostimmen sanft und fromm intonirt, vom Chor in gleicher Weise weitergeführt, worauf zu dem Satze Domine deus das erste Motiv des Gloria wiederkehrt und zu dem Anruf omnipotens das Orchester sich in höchster Schallmacht, — hier, S. 54 der Partitur, treten zum erstenmal die bis dahin aufgesparten Posaunen ein, Alles ist mit FFF bezeichnet die Orgel mit „Pleno Organo con Pedale" — nieder- und wieder aufschwingt.

Es ist weder ausführbar noch nothwendig, dem reichen Abschnitte Schritt für Schritt zu folgen. Der Grundzug des Karakters, Schauen und Verkündung, verleugnet sich nicht, weder bei dem heroldartigen Anrufe (S. 245) des Domine deus, dessen Weise sich dann in die Worte agnus Dei hineinzieht, — noch in dem sanften Satze qui tollis bei dem Worte peccata, das (S. 65) mit einem Tremolo FF des Saitenchors bezeichnet wird, als faßte Schauder und Erbeben bei dem Gedanken an die Sündenlast der Welt, — noch in dem Spiel der Geigen und Bratschen zu den Worten miserere nobis, S. 69 bis 71; jenes Tremolo übrigens

iſt nach dem hohen Anrufe deſſen, der „zur Rechten des Vaters“ ſitzt, wiedergekehrt. Der höchſte Glanz und die größte Macht, — wie ſeit Händel nur Beethoven es vermocht, — umſtralt das Quoniam tu solus sanctus. Der Schluß, In gloria dei patris, rollt in weit- und reichgeführtem Fugenſatze dahin; auf der dreizehnten Seite des Satzes tritt gegen den wirbelnden Jubelgeſang der Soloſtimmen und ihren beſiegelnden Amen-Ruf erſt der Baß, dann der Tenor des Chors in jenen „großen Pfundnoten“, die Beethoven einſt (Th. I. S. 141) ſo lockend vorgeſchwebt waren, mit den Worten cum sancto spiritu in der Weiſe eines cantus firmus*) auf. Faſt unerſchöpflich, noch funfzehn Seiten weit, ſtrömt der Chor und findet erſt in der Rückkehr zum erſten Anfang des Gloria ſeine endliche Genugthuung. —

Faßt man, was dieſe beiden Meſſen-Abſchnitte auf 113 Partiturſeiten enthalten, in einem Ueberblicke zuſammen, ſo muß man gelten laſſen, daß das Wort der Kirche als ſolches wohl tiefer oder ſinngetreuer gefaßt, der Chor nach ſeinem eigentlichen Weſen gerechter behandelt werden kann, und daß Beides wenigſtens in einzelnen Partien von großen Meiſtern, namentlich Seb. Bach, wirklich geſchehn iſt. Man muß ſich eingeſtehn, daß dieſe Geſänge mehr von der individualen Anſchauung des Tondichters, als vom Sinn der Kirche in ſich tragen; daß dieſer Chor nicht durchweg jener ideale Verein typiſcher Stimmen iſt, als den wir ihn in Händel und Bach kennen, ſondern oft ſich zum Organ und zum Werkzeug des Dichters hat hergeben müſſen, — eine Beſtimmung, die ſich in den häufigen Uniſono's des Chors (der Chor wird Ein Mund!) ohne nähern Anlaß (z. B. S. 7, 143, 144, 156, 161) und in den eben ſo häufigen Sätzen, wo der Chor redeförmig das Sprechen, etwa der Gemeine, darzuſtellen, oder den Sinn recht verdeutlicht einzuprägen

*) Der feſte, d. h. von der Kirche wenigſtens ſeit Gregor I. feſtgeſetzte Geſang zu beſtimmten Gebetformeln.

hat (z. B. S. 139, 144, 157—160, 200—201, 222, 224, 230) kund giebt.

Aber dieſer Chorführer, dieſer Sänger des Hochamts, der Chor und Meſſe in ſein korinthiſches Ich einſchmolz, das war Beethoven, der zaubergewaltige Begeiſtiger und Herrſcher der Inſtrumentenwelt, der auszuſagen hatte, in welchen Konfigurationen ſich, über die Gränzen des Chors und des Bekenntniſſes hinaus, jene geheiligten Vorgänge darſtellten im freien, gränzunbewußten Reiche der Tonphantaſie. Und das iſt geſchehn. Was Beethoven, wie wir ihn bewundernd erkannt, zu ſchauen, was er in reinmenſchlicher und künſtleriſcher Andacht zu geben vermocht, iſt hier gegeben. Er hätte, wär' er zu neuen Arbeiten dieſer Klaſſe gelangt, Gleiches geben müſſen, aber nicht Höheres oder weſentlich Anderes geben können. Dieſe zweite Meſſe war ſeine letzte — und mußte es ſein. Denn es ziemt einem Beethoven nicht, ſich zu wiederholen.

Es war ſeine letzte Meſſe, aber ſie durfte nicht fehlen; er, der ſich in den Tiefen des menſchlichen Gemüths und in großen Anſchauungen aus Natur- und geſchichtlichem Leben erwieſen, mußte zeigen, wie Er die Weiſe verſtänd', in der ein großer Theil des Menſchengeſchlechts ſich zu dem Ewigen bekennt.

Es ſtirbt Niemand, ehe denn er ſich vollendet und ſein Lebenswerk abgeſchloſſen hat. Dann ſtirbt er.

Jene Auffaſſung ſtützt ſich auf die Geſammtanſchauung des Beethovenſchen Gehalts. Sie wird mächtig verſtärkt durch den folgenden dritten Abſchnitt der Meſſe, das Credo.

Denn die vorhergehenden Sätze ſind — zuſammengefaßt in große Maſſen, wie Beethoven nach Kirchenbrauch gethan — Ausdruck allgemeiner Andächtigkeit, in der es eigentlich auf die Perſönlichkeit des Andächtigen noch nicht weſentlich ankommt. Ein Beethoven wird inniger, begeiſterter ſingen, als ein Cherubini oder Hummel, einſt ſein Nebenbuhler bei Eſterhazy; aber wer der eine oder

Andere gewesen und was sie gedacht, das kommt hier noch nicht zum vollen Ausdruck.

Das kommt im Credo zur Geltung.

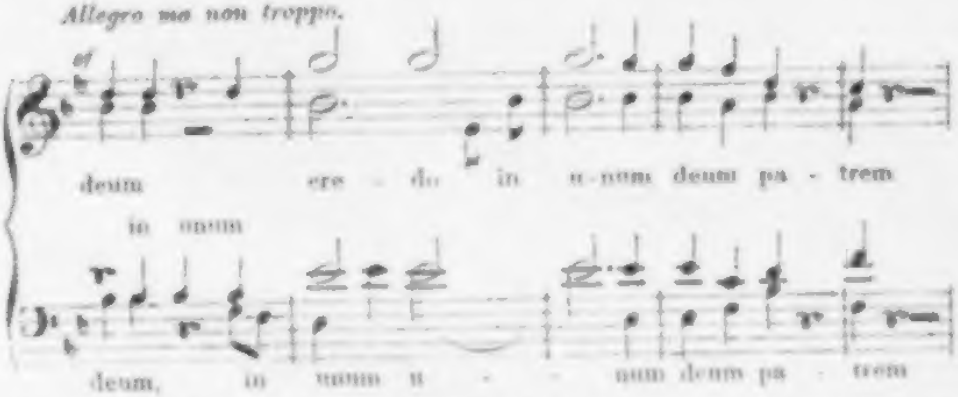
Im Credo legt jeder Komponist, ohne gerade darum zu wissen, sein persönlich Glaubensbekenntniß den Worten des allgemeinen unter. Aus Palestrina tönt die Salbung und Weihe der päpstlichen Kirche, die im Gedanken der Einen Gemeine unter Einem Hirten sich als die allein seligmachende festhält. Bach faßt in evangelischer Weihe und lutherischer Treue jedes Wort, — von dem Wort Credo an, das er durch alle Welten herdurchführt, — nach seinem besondern und tiefen Sinn und Bekenntniß in höchster Sicherheit und Ruhe des Bewußtseins.

Beethoven steht in einer Zeit, die jener Erfülltheit und Sicherheit fern ist, er selber seiner ganzen Gemüths- und Geistesrichtung nach nicht katholischer Christ. Glaube ich? — glaubt Ihr? — Ein Denker, nämlich der in philosophischem Erörtern seinen Lebensberuf findet, würde das gründlich durchgefochten haben. Beethoven, den Künstler, den Schauenden, ergreift die allgemeine Vorstellung des Ich glaube! mit allen Kräften und Befriedigungen und all' der Beseligung, die sie dem Glaubenden gewährt. Was seit Jahrtausende[n] Millionen und aber Millionen gegolten: es muß wahr sein: Ich muß glauben! Ihr müßt glauben! — Daß der Glaube nach der Schrift selber eine Gnade ist, zu der wir nichts thun können, beruhigt ihn nicht; das Credo muß gelten.

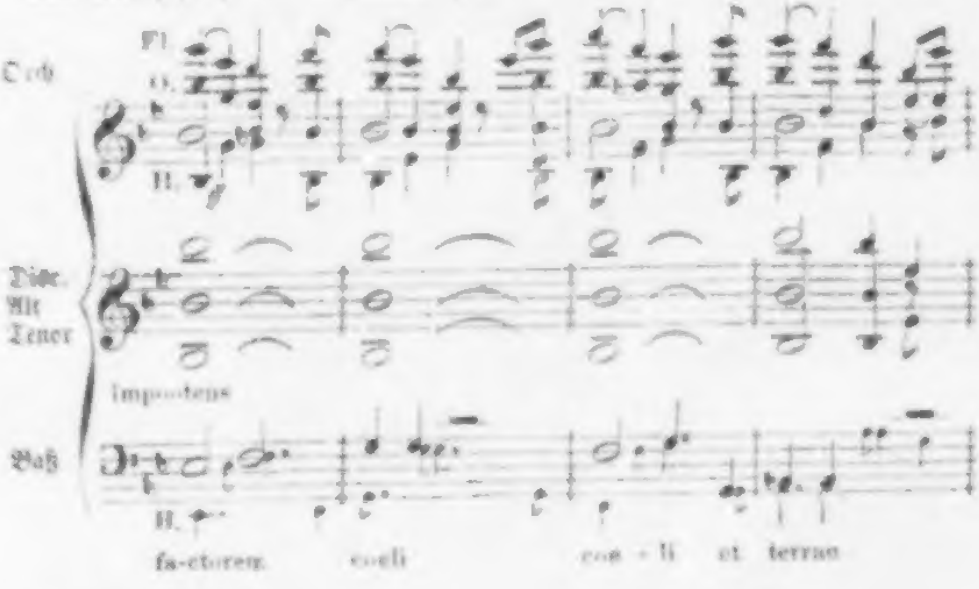
In diesem Sinne hat Er es gefaßt. Der Zweifel selbst, das Ich glaube nicht! in der eigenen Brust, muß die künstlerische Macht, mit der er das Ich glaube! verkündet, erhöhn.

Mit kühnem Einschlag des Orchesters (man sehe den Einsatz S. 239) eröffnet sich in hoher dichterischer Weihe der Vorgang des Glaubensbekenntnisses, Stimme auf Stimme behauptet das Credo! Credo! in gewaltiger Rüstigkeit der hinab in die Tiefe greifende

Baß, der emporrauſchende Flug der Geigen das Credo in unum deum, das der Chor feſt und ſtark ankündigt und bei patrem



in trotziger Emphaſe ſchließt. Schließt, um gleich fortzuſchreiten zu dem: Ich glaube an den allmächtigen Vater, Schöpfer Himmels und der Erden". Das iſt ja auch Beethovens Glaube, den er ſich aus der Weisheit Aegyptens (Th. I. S. 323) geholt zu haben meinte! Da iſt es nun ganz göttlich, wie unter dem hohen Ruf und Anhall der hohen Stimmen der Baß ſein Glaubenswort feſthält, und über alle Menſchenſtimmen hinaus*)



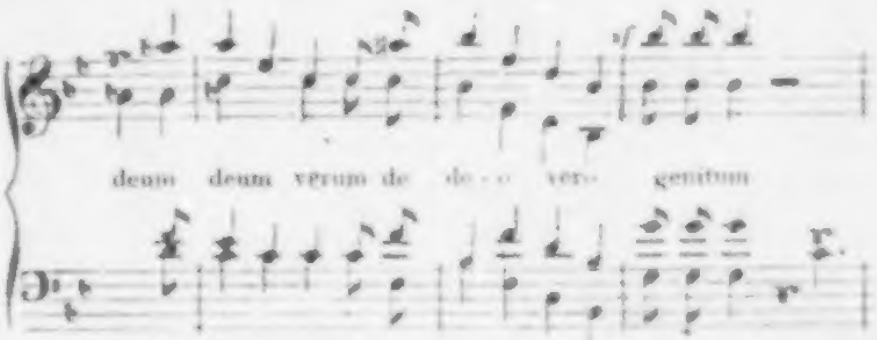
*) Die dürftige Skizze kann, zumal ſie den Satz nicht zu Ende bringt, von der Fülle und Pracht des Orcheſters und dem feſten Gepräge des Satzes kaum eine Vorſtellung geben.

die himmlischen Heerschaaren ihr ewiges Triumphlied erschallen lassen mit Macht. So war dem Johannes, als er ausrief:

„Und siehe, ich sah den Himmel offen!"

Allerdings hat er für dieses Hosianna über den Wolken und den Glaubensgesang der Erdbewohner — für diesen nur die Menschenstimmen, für jenes nur den Chor seiner Instrumente. Allerdings kann man leicht herausklügeln, daß die Instrumente nicht über, sondern unter dem Menschenwesen stehn. Das Alles ist wahr, — und bedeutet doch gar nichts, beweist nicht das Mindeste gegen die Höhe des Beethovenschen Gedankens, sondern bezeugt nur abermals, daß für den höchsten Ausdruck der Idee die materialen Mittel keiner Kunst ausreichen, und wir aus dem Geist ergänzen müssen, was kein sterblicher Mund auszusagen vermag.

Das Credo tönt abermals in gleicher Weise: milder, von freudiger Rührung bewegt, folgt das Bekenntniß zum Herrn Christ, dem Sohn Gottes. Wie nach dem stillen, tief und leis erklingenden ante omnia saecula der freudige Eifer im deum de deo sich in wetteifernd einander nachdrängenden Stimmen entzündet und, daß Christ wahrer Gott, vom wahren Gott geboren, mit Rednerschwung und streitfertiger Selbstgewißheit



festgehalten, — wie dann das consubstantialem in würdevoller Ausbreitung durch alle Stimmen für wahr bekannt wird, — wie er mit heroischer Kühnheit das descendit zeichnet: — wer kann das und alles Sonstige aussagen? Das Wunder der Menschwerdung (incarnatus de spiritu sancto) wird von bangbefremdeten

Einzelstimmen über den weichen Schallpulsen von Klarinetten und Fagotten erzählt; wenige Saiten-Instrumente („nur einige Violinen, zwei Violoncelle", schreibt er vor) gehen schattengleich neben den Singstimmen einher. Eine Flöte, ganz leise, spielt wundersam hinein. In ihrem Trillern und Läufern blinzelt und lächelt unversteckt Delirium der Vision, es ist der Irrsinn, es sind die Wirbel des Geistes, der vor dem Unbegreiflichen festgebannt steht. —

In dieser Zeit war es, wo nach langem Ausbleiben, tief in der Nacht, im furchtbarsten Unwetter Beethoven mit bloßem Haupte, das halbergraute Haar von Regen triefend, einmal erstarrt in seine Wohnung zurückkehrte. Er hatte das Unwetter nicht bemerkt, der Hut war ihm abhanden gekommen, er wußte nichts davon. —

Wenn jene Solostimmen enden, sagen die Chorstimmen — sie singen nicht, sondern sie sagen, sie sprechen — das Unbegreifliche jenen Verkündigern nach. Es ist die Gemeine, die mit bloßer Zunge das vom Priester ausgekündigte Mysterium nachstammelt.

Und hiermit scheiden wir von dem wunderreichen Werke. Diese Schätze auszubreiten und durchzuzählen, ist hier unausführbar, sie zu bezeichnen war allein Pflicht. Kahl, wie nächtens der Feuerschein über versunkenen Schätzen, leuchtet das beschreibende Wort, wo Beethoven nicht Stimmen auf Erden gefunden hat, seine Gesichte zu verkünden. —

Das Werk war vollendet, und der Schöpfer desselben darbte. Er mußte für den Neffen und sich Geld schaffen und beschloß im Winter zu 1823, das Werk den Höfen Europa's als Manuscript gegen Zahlung von 50 Dukaten anzutragen; sein Freund und treuer Beistand, Schindler, übernahm die langwierige Ausführung. In der Einleitung zur Subscription erklärte Beethoven (S. 228) die Messe für sein „größtes und gelungenstes Werk", in der Zuschrift an den König von Frankreich wurde es „l'oeuvre le plus accompli" genannt.

An Goethe schrieb Beethoven vergebens; er erhielt keine Antwort.

An Cherubini ſchrieb er folgenden Brief:

„Hochgeehrteſter Herr!

Mit großem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit mich Ihnen ſchriftlich zu nahen. Im Geiſte bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatraliſche ſchätze. Nur muß die Kunſtwelt bedauern, daß ſeit längerer Zeit wenigſtens in unſerem Deutſchland, kein neues theatraliſches Werk von Ihnen erſchienen iſt. So hoch auch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geſchätzt werden; ſo iſt es doch ein wahrer Verluſt für die Kunſt, kein neues Produkt Ihres großen Geiſtes für das Theater zu beſitzen. Wahre Kunſt bleibt unvergänglich, und der wahre Künſtler hat inniges Vergnügen an großen Geiſtesprodukten. Eben ſo bin ich auch entzückt, ſo oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größeren Antheil daran, als an meinen eigenen; kurz ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beſtändige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris ſehen zu können, mit welch' außerordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunſtgegenſtände mit Ihnen beſprechen! Glauben Sie nicht, daß, weil ich jetzt im Begriff bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies blos der Eingang dazu ſei. Ich hoffe und bin überzeugt, daß Sie mir keine ſo niedrige Denkungsweiſe zumuthen.

Ich habe ſo eben eine große ſolenne Meſſe vollendet, und bin Willens, ſelbe an die europäiſchen Höfe zu ſenden, weil ich ſie vor der Hand nicht im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die franzöſiſche Geſandtſchaft hier auch eine Einladung an Se. Majeſtät den König von Frankreich ergehen laſſen, auf dieſes Werk zu ſubſcribiren, und bin überzeugt, daß der König ſelbe auf Ihre Empfehlung gewiß nehmen werde. Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer aussi en bas pour les necessitées de la vie. Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, et

vous resterez toujours celui de mes contemporains, que je l'estime le plus. Si Vous me voulez faire un extrême plaisir, c'etait, si Vous m'écrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde, wie viel mehr wahre Künſtler, et peut-être Vous me daignez aussi, de me mettre auch zu rechnen unter dieſe Zahl.

Avec le plus haut éstime

Votre ami et serviteur

Beethoven."

der in franzöſiſcher Ueberſetzung an Cherubini abgeſandt wurde und ebenfalls ohne Antwort blieb. Cherubini verſicherte ſpäter, den Brief nicht erhalten zu haben.

In gleicher Angelegenheit wandte ſich Beethoven an Zelter, damals Direktor der Berliner Singakademie. Folgender Briefwechſel fand ſtatt.

Beethoven an Zelter.

Wien, den 8. Februar 1823.

Mein wackrer Kunſtgenoſſe!

Eine Bitte an Sie läßt mich ſchreiben, da wir einmal ſo weit entfernt ſind, nicht mit einander reden zu können, ſo kann aber auch leider das ſchreiben nur ſelten ſein — ich ſchrieb eine große Meſſe, welche auch als Oratorium könnte (für die Armen) (eine jetzt ſchon gute [unleſerlich; vielleicht hier?] eingeführte Gewohnheit) gegeben werden, wollte aber ſelbe nicht auf die gewöhnliche Art im Stich herausgeben, ſondern an die erſten Höfe nur zukommen machen, das Honorar beträgt (a) Duk. außer denen Exemplaren, worauf ſubſcribirt iſt, wird ſonſt keins ausgegeben, ſo daß die Meſſe nur eigentlich Manuſcript iſt, aber es muß doch ſchon eine ziemliche Anzahl ſein, wenn etwas für den Autor herauskommen ſoll. ich habe allhier der königlich preußiſchen Geſandtſchaft ein Geſuch überreicht, daß Se. Majeſtät der König von Preußen geruhen möchten ein Exemplar zu nehmen, habe auch an Fürſt Rad-

zwill geschrieben, daß selbe sich darum annehmen — was sie hierbei wirken können, erbitte ich mir von ihnen, ein d. a. Werk könnte auch der singakademie dienen, denn es dürfte wenig fehlen, daß es nicht beinahe durch die Singstimmen allein ausgeführt werden könnte, jemehr verdoppelter und vervielfältigt selbe aber mit Vereinigung der Instrumente sind, desto geltender dürfte die Wirkung sein — auch als Oratorium, da die Vereine für die Armuth d. g. nöthig haben, dürfte es am Platze sein — schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben nicht in der glänzendsten Lage, nahm ich Zuflucht zu diesem Mittel. Zwar viel geschrieben — aber erschrieben — beynahe ! — mehr gerichtet meinen Blick nach oben — aber gezwungen wird der Mensch oft um sich und anderer willen, so muß er sich unten senken, jedoch auch dieses gehört zur Bestimmung des Menschen — mit wahrer Hochachtung umarme ich Sie mein lieber Kunstgenosse ihr Freund

Beethoven.

Zelter an Beethoven.

Berlin, den 22. Februar 1823.

Ihren Brief vom 8. d., mein hochverehrter Freund, habe ich am 15. ejusd. erhalten, und wenn ich mit tiefem Leide an Ihrer fortdauernden Kränklichkeit Antheil nehme, so ist meine Bewunderung um so größer, indem Sie trotz Ihres Zustandes, die Welt mit einem neuen großen Werke Ihrer Meisterhand bereichern.

Ihr Unternehmen habe ich in meinem Kreise bekannt gemacht und muß, wie jeder Ihrer Verehrer, selbigem einen ungetheilten Success wünschen.

Damit ist denn aber so viel als nichts geschehen, wenn nicht Personen von guten Mitteln und eben so gutem Willen dazu thun.

Was unsre Singacademie betrifft, so ist Ihnen solche durch eigne Erfahrung bekannt. Sie haben sie bei Ihrem Hierseyn schon vor etwa 25 Jahren Ihrer, mir unvergesslichen Gegenwart gewürdigt *) und wenn sie jetzt auch nicht mehr leistet, so darf ich doch

*) Vergl. Th. I. S. 287.

sagen, daß man nicht zurückgekommen ist. Eine solche Gesellschaft nun (wiewohl eine harmonische), die weit über die Hälfte aus Frauu, Töchtern, Jünglingen und Kindern besteht, von welchen ein bedeutender Theil auch von dem geringen Beitrag befreit ist, zu einem pecuniären Zweck zu vereinen, ist eine Aufgabe, und wer viel fragen muß, der hat viele Antworten zu hoffen.

Dessen ungeachtet denke ich ein Exemplar Ihres edlen Werkes für den bestimmten Preis von 50 Dukaten auf meine eigene Gefahr zu erstehen, wenn Sie, würdiger Freund, sich folgenden Vorschlag wollen gefallen lassen.

Sie wissen, daß in unserer Academie nur Capellstücke (ohne Instrumentalbegleitung) geübt werden. Nun heißt es in Ihrem Briefe, daß Ihre Messe beinahe durch die Singstimmen allein aufgeführt werden könnte. Demnach müsste es Ihnen geringe Mühe machen, das mir bestimmte Exemplar gleich so einzurichten, daß das Stück gradezu für uns brauchbar wäre.

Der Vortheil, welcher für Ihren dauernden Ruhm daraus hervorgehen muß, indem ein solches Stück bei uns Jahr aus, Jahr ein 4 bis 5 mal neu eingeübt wird, wäre es nicht allein; Sie würden Ihr Werk dadurch für alle ähnlichen Gesellschaften, deren es im Preussischen allein eine bedeutende Anzahl gibt, brauchbar machen, indem an kleineren Orten wie Berlin die Instrumentalbesetzung immer dürftig zu sein pflegt. Was uns betrifft, so hätten Sie ausser einem Singechor von 160 klingenden Stimmen, welche wöchentlich zweimal zur Uebung kommen, auf 4 — 8 gute Solostimmen zu rechnen und was die Ausführung anbelangt, so werde ich an meinem Theile dabei zu wirken suchen, was ich einem Kunstgenossen wie Sie, schuldig zu sein mich stets verpflichtet gehalten habe.

Sagen Sie mir hierüber bald ein bejahendes Wort. Das Geld soll Ihnen pünktlich übermacht werden. Mit inniger Verehrung und Liebe Ihr

Zelter.

Beethoven an Zelter.

Wien, den 25. März 1823.

Euer Wohlgebohren!

Ich ergreife diese Gelegenheit, um ihnen alles gute von mir zu wünschen — die überbringerin hat mich Sie ihnen bestens zu empfehlen, ihr Nahme ist Cornezza. Sie hat einen schönen *Mezzo Soprano* und ist überhaupt eine kunstvolle Sängerin ist auch in mehreren Opern aufgetreten mit Beyfall.

ich habe noch genau nachgedacht ihrem Vorschlag für ihre Sing akademie, sollte dieselbe einmal im Stich erscheinen, so schicke ich ihnen ein Exemplar ohne etwas dafür zu nehmen, gewiß ist, daß sie beinah blos *a la capella* aufgeführt werden könnten, das ganze müßte aber noch hierzu noch eine Bearbeitung finden und vielleicht haben sie die Geduld hiezu. — übrigens kommt ohnehin ein Stück ganz *a la capella* bey diesem Werke vor und möchte grade diesen Styl vorzugsweise den einzigen wahren Kirchen-Styl nennen Dank für ihre Bereitwilligkeit von einem Künstler, wie sie mit Ehren sind, würde ich nie etwas annehmen — ich ehre sie und wünsche mir Gelegenheit zu haben, ihnen dieses thätlich zu beweisen. Mit Hochschätzung Ihr Freund und Diener

Beethoven.

Daß diese Unterhandlung weitere Folgen gehabt, ist nicht bekannt.

Beethovens eigenhändiges Schreiben an den König von Schweden, der als französischer Gesandter Bernadotte ihn einst zur Komposition der Heldensymphonie angeregt hatte, blieb unbeantwortet. Auch der Fürst Esterhazy wies seinen Antrag zurück.

Von allen Höfen nahmen blos vier, der preußische, russische, sächsische und französische an; außerdem unterzeichneten Fürst Anton Radzivil, der Komponist des goetheschen Faust, und Scheible, Stifter und Director des Cäcilienvereins in Frankfurt am Main. Der König von Preußen war der erste Unterzeichner. Der preu

ſiſche Geſandte ließ bei Beethoven anfragen, ob er nicht einen königlichen Orden den 50 Dukaten vorzöge? „Funfzig Dukaten!“ war Beethovens ſchallend nachdrückliche Entſcheidung. Der König von Frankreich, Ludwig XVIII., überſandte Beethoven eine ſchwere goldne Medaille mit ſeinem Bruſtbild und auf der Rückſeite mit der Inſchrift: „Donné par le Roi à Monsieur Beethoven.“ Dem öſterreichiſchen Hofe hatte Beethoven keinen Antrag gemacht; derſelbe hatte nie für ihn etwas gethan.

Doch im Februar 1823 gelang es den unabläſſigen Bemühungen des Grafen Moritz Lichnowski, die Beſtellung einer Meſſe für den Kaiſer bei dem damaligen Hofmuſikgrafen, Grafen Moritz von Dietrichſtein anzuregen. Der letztere ſchrieb am 23. Februar an Lichnowski:

„Lieber Freund!

. . . . . „Ich ſchicke Dir hier zugleich die Partitur einer Meſſe von Reutter, welche Beethoven zu ſehen wünſchte. Wahr iſt es, daß Se. Majeſtät der Kaiſer dieſen Styl liebt, indeſſen braucht Beethoven, wenn er eine Meſſe ſchreibt, ſich nicht daran zu halten. Er möge nur ſeinem großen Genie folgen, und blos berückſichtigen, daß die Meſſe nicht zu lang noch zu ſchwer in der Ausführung werde; — daß es eine Tutti-Meſſe ſei, und bei den Singſtimmen nur kleine Sopran- und Alto-Solos vorkommen (wofür ich zwei brave Sängerknaben habe) — doch weder Tenor- noch Baß- noch Orgel-Solos. — Bei Inſtrumenten könnte ein Violin- oder Oboe- oder Clarinett-Solo angebracht werden, wenn er es wollte.

Zugen lieben Se. Majeſtät ſehr, gehörig durchgeführt, doch nicht zu lang; — das Sanctus mit dem Hoſanna möglichſt kurz, um nicht die Wandlung aufzuhalten; und — wenn ich etwas für mich beiſetzen darf: das Dona nobis pacem mit dem Agnus Dei ohne beſondern Abſprung verbunden, und ſanft gehalten, was bei zwei Meſſen von Händel (aus deſſen Anthems zuſammengeſetzt), bei zwei

Messen von Naumann, nur von Abbé Stadler eine besonders schöne Wirkung macht.

Dies wären in Kürze, meiner Erfahrung gemäß, die zu beobachtenden Rücksichten, und ich würde nur dem Hofe und der Kunst Glück wünschen, wenn unser großer Beethoven bald Hand an's Werk legen wollte."

Beethoven ging bereitwillig auf den guten Willen der beiden Grafen ein, begab sich mit Lichnowski zu Dietrichstein, um das Nähere zu besprechen, wollte sogleich an's Werk gehn, — allein es sollte nicht sein. Krankheiten, Augenübel, Widerwärtigkeiten traten dazwischen, zuletzt, im Herbste, die Idee der neunten Symphonie

Die letzte Symphonie.

Mittlerweile war eine andre Zeit herangekommen. Die Restaurationsperiode wäre nur unvollkommen begriffen, wenn man ihr blos auf dem politischen Gebiete zu begegnen meinte. Das Ringen um Freiheit war mit dem Heldenthum des Eroberers, alle die großen Thaten, dieser Sturz und diese Herstellung von Thronen und Reichen waren nun vorüber; und es war das Bedürfniß des Ausruhens, des Genießens, für die Besitzenden und Bevorzugten des Schwelgens im süßen Halbvergessen und Halbträumen hervorgestiegen. In der Musik fand diese Zeit sinnlichen Kitzels ihren höchsten Ausdruck in Rossini, und Rossini mit seiner Schaar welscher Singvirtuosen (unter ihnen auch die deutsche Henriette Sontag und die Unger) übrigens alle für Bühnenstücke, wie „die Gesellschaft" und die erschlafften Völker sie brauchen konnten, vortrefflich, — Rossini mit seinen verführerischen Mitteln fand in der Welt keine offnere Aufnahme, als bei den lebens- und genußsüchtigen Wienern.

Sie wollten sich einmal wieder recht wohl sein lassen nach alter Art, ihre Nerven beruhigen, ihren Geist entspannen. Rossini wurde ihr Abgott, Beethoven wurde verlassen, vergessen.

Aus dieser Zeit giebt der einsichtige und feinbeobachtende Rochlitz anziehende Kunde.

Er war im Sommer 1822 nach Wien gekommen, hatte Beethoven, den man ihm als menschenscheu schilderte, am dritten Orte zu treffen gewußt und sich ihm, der eben in Unterhaltung begriffen

war, vorstellen lassen. Unter dem 9. Juli berichtet er darüber einem Freunde:

„Beethoven schien sich zu freuen, doch war er gestört. Und wär' ich nicht vorbereitet gewesen, sein Anblick würde auch mich gestört haben. Nicht das vernachlässigte fast verwilderte Aeußere, nicht das dicke schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, und dergleichen, sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa 50 Jahren, mehr noch kleiner, als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — ungefähr wie Fichte's, nur fleischiger und besonders von vollerm, runderm Gesicht; rothe gesunde Farbe; unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen, keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges eine Mischung oder ein, zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort; sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen."

Etwa 14 Tage darauf führte Franz Schubert Rochlitz an die Tafel des Gasthauses, wo Beethoven speiste. Rochlitz erzählt: „Beethoven saß, umgeben von mehrern seiner Bekannten, die mir fremd waren. Er schien wirklich froh zu sein. . . . . Es war nicht eigentlich ein Gespräch, das er führte, sondern er sprach allein, und meistens ziemlich anhaltend wie auf gut Glück in's Blaue hinaus. Er philosophirte, politisirte auch wohl, in seiner Art. Er sprach von England und den Engländern, wie er nämlich Beide in unvergleichlicher Herrlichkeit dachte — was zum Theil wunderlich genug herauskam. Dann brachte er mancherlei Geschichten von Franzosen aus der Zeit der zweimaligen Einnahme Wiens. Diesen war er gar nicht grün. Alles das trug er vor in höchster Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt, alles gewürzt mit höchst originellen, naiven Urtheilen oder possirlichen Einfällen. Er kam

mir dabei vor, wie ein Mann von reichem, vordringendem Geist, unbeschränkter, nimmer rastender Phantasie, der als herumreisender, höchstfähiger Knabe mit dem, was er bis dahin erlebt und erlernt hatte, oder was an Kenntnissen ihm angeflogen, auf eine wüste Insel wäre ausgesetzt worden, und dort über jenen Stoff gesonnen und gebrütet hätte, bis ihm seine Fragmente zu Ganzen, seine Einbildungen zu Ueberzeugungen geworden, welche er nun getrost und zutraulich in die Welt hinaus rufte."

Dann trat Beethoven zu Rochlitz, sprach ihn freundlich an, äußerte sich aber um so unzufriedner über die dermalige Richtung des Wiener Musikwesens. „Von mir hören Sie hier gar nichts. Was sollten Sie hören? Fidelio? den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Konzerte? da ergelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? die sind hier längst aus der Mode, und die Mode thut Alles. Höchstens sucht der Schuppanzigh manchmal ein Quartett hervor."

„Unsere dritte Zusammenkunft," erzählt Rochlitz weiter, „war die heiterste von allen. Er kam hierher nach Baden, und zwar diesmal ganz nett und sauber, ja elegant. Doch hinderte ihn dies nicht (es war ein heißer Tag) bei einem Spaziergang im Helenenthal — und das heißt, auf dem Wege, den Alles, selbst der Kaiser und sein hohes Haus geht, und wo Alle auf meist schmalem Pfade hart an einander vorbei müssen, — den feinen schwarzen Frack auszuziehn, ihn am Stocke auf dem Rücken zu tragen, und bloßarmig zu wandern. Er blieb von ungefähr Vormittags 10, bis Nachmittags 6 Uhr. . . . Diese ganze Zeit über war er überaus fröhlich, mitunter höchst possirlich, und Alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus; „ich bin nun einmal heute aufgeknöpft," so nannte er's, und bezeichnend genug. Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von Eigenheiten, und zum Theil höchst wunderlichen. Aus allen leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmüthigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die

ihm nahe kamen, hervor. Ist er einmal in Bewegung gesetzt, so strömen ihm derbschlagende Witzworte, possirliche Einfälle, überraschende, aufregende Kombinationen, Parataxien unerschöpflich zu, er erscheint selbst liebenswürdig. . . . . der dunkle ungeleckte Bär hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch nur schüttelt die Zottelchen so gefahrlos und kurios, daß man sich freuen und ihm gut sein müßte, sogar wenn er nichts wäre als solch ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was nun eben ein solcher kann."

Rochlitz theilte ihm auch Härtel's Vorschlag mit, eine Musik zu Goethe's Faust zu schreiben, ungefähr in der Weise, wie die zu Egmont. Das zündete bei dem leicht erregbaren Künstler. „Ha!" rief er aus, und warf die Hand hoch empor, „das wär' ein Stück Arbeit! da könnt' es was geben!" — und sah dabei zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke. — „Aber ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Symphonien, und jede anders, jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn, sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne, ich hab's lange, aber es will nicht auf's Papier. Es grauet mir vor'm Anfang so großer Werke. Bin ich drin, — da geht's wohl."

In der That drängten sich um diese Zeit Pläne und Anträge zu den verschiedenartigsten großen Unternehmungen, die kleinern Arbeiten gar nicht zu erwähnen. Er selber trug zwei Symphonien im Sinne, die neunte und eine zehnte. Die Oper Melusine und eine andere, der Taucher, waren ihm (Th. I. S. 379) angetragen, zu einem zweiten Oratorium, „der Sieg des Kreuzes," Gericht von Bernard, war er entschlossen, hatte ohnehin den Antrag erhalten, um jeden Preis ein Oratorium für Boston zu liefern. Doch als ihn 1823 ein Freund (Bühler) erinnernd fragte: „das Oratorium nach Boston?" mußte er antworten: „Ich schreibe nur das nicht,

was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche. Es ist deßwegen nicht gesagt, daß ich doch blos um's Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist, Faust."

Diese Periode sollte nicht vorbeigehn; wir schreiben nicht, was wir wollen, sondern was wir zu schreiben berufen und gezwungen sind. Das erfährt jeder Künstler in sich; und wenn es ihm selber nicht zum Bewußtsein kommt, so vermögen die Umstehenden es zu erkennen. Von all jenen Planen und Versätzen sollte nur ein einziger sich verwirklichen: die Idee der neunten Symphonie. Sollte Beethoven von seiner Leonore, dem tondichterischen Ideal der deutschen Gattin, zu dem Zauberweib Melusine hinabsteigen? oder mit Weigl (Th. I. S. 379) Kompagnie machen zu einer Hochzeits-Oper von Biedenfeld? oder sollt' er den lange nach ihm wiederholten Irrthum durchkosten, daß Faust „das Höchste" für die Musik sei, weil er das größte Dichterwerk der Deutschen ist? —

Aber die Idee der neunten Symphonie mußte zur Ausführung kommen. Sie war für ihn eine Nothwendigkeit, wenn sein Leben und Schaffen sich harmonisch abrunden und schließen sollte: sie war eben so gewiß ein nothwendiges Moment in der Entwickelung der Kunst. Sie mußte geschrieben werden. Und die andern Werke sollten nicht geschrieben werden; denn sie wären nur Wiederholungen, sei es auch vergrößerte, des schon Gegebnen geworden. Beethoven aber, dem Schöpfer der Idee in der Instrumentenwelt, ziemte, sich selber die Gränze zu setzen durch seines Berufs Vollendung.

So schuf er mit Nothwendigkeit seine letzte Symphonie, die unter dem Titel

Sinfonie mit Schlußchor über Schillers Ode: „An die Freude"

für großes Orchester, 4 Solo und 4 Chorstimmen

als 125stes Werk bei Schott in Mainz herausgegeben ist. Welche Bestimmung das Werk in sich trug, ist ihm selber nicht klar

bewußt geweſen, denn er hat zu einer zehnten Symphonie vorgearbeitet.

Wohl mag zu allererſt nur der Vorſatz beſtanden haben, noch eine Symphonie (oder vielmehr zwei) zu ſchaffen, größer, mächtiger als alle bisherigen. Dann mag der Gedanke zugetreten ſein, ſie, wie noch der Titel andeutet, mit einem Schlußchor aus Schiller's Gedicht zu krönen; wörtlich darf wohl der Titel nicht genommen werden, wenigſtens wüßten wir nicht zu erkennen, daß die Symphonie von Anbeginn an die ſchillerſche Ode — oder auch nur ihr Grundgefühl wiedergäbe. Vielmehr deutet der erſte Text, der die Ode an die Symphonie knüpfen ſollte und der ſich in den Skizzenbüchern*) findet: „Laßt uns das Lied des unſterblichen Schiller ſingen!“ nur auf ganz äußerliche Anknüpfung, — auch das Rezitativ der Kontrabäſſe lag, wie Schindler bezeugt, noch nicht im Plane, — und zwar Anknüpfung eines neuen und fremden Elements an die ſchon im Innern wachſende Symphonie. Neu aber und fremd, das müſſen wir feſthalten, war es, ja, damals ohne Beiſpiel, der Symphonie — einer wirklichen Symphonie, eine Kantate, dem vorherrſchend elegiſchen Inſtrumentalwerke den Freudenhymnus anzuſchließen.

Zuletzt ward, was werden ſollte; der Schlußſtein ward geſetzt zu dem Wunderbau der beethovenſchen Symphonien. Daß er ſein Werk nicht in dieſem Sinne gefaßt, beweiſen ſchon die Anſätze zur zehnten Symphonie. Ob ihn nicht demungeachtet dunkle Ahnungen vom Ende der Laufbahn angeweht, — wer kann es wiſſen? nur das iſt ſicher, daß ein eigentümlicher Grundklang aus dem Werk' uns anweht; es iſt ſo mächtig, ſo rieſengewaltig! und dabei ſo weich und traurervoll.

Eine Geſtalt, den Engeln ähnlich,
Doch mit dem ernſteren und trüberen Ausdruck
Erhaben geiſtiger Natur. — **)

*) Siehe Beilage II.

**) Byron im Kain.

Und er hatte schon so viel geschaffen, geschöpft aus dem Mark seines Lebens! und so Vieles hatte ihn müde machen können! mehr als Alles sonst hatte doch wohl an ihm die Vereinsamung gezehrt mitten in der lauten, fröhlichen Welt, die athemlose Stille, die ihn gefangen hielt, wo Alles sich heiter begrüßte und vernahm und vertraute. Er, er arbeitete fort, und schuf um seinen einsamen Geist Welten voll Gesichte und Erinnerungen, und blieb einsam. Denn selbst den nächsten Freunden, das war der Fluch der Taubheit, entzog er sich im Argwehn, weil das traute Wort fehlte, das schon halbvernommen unter Guten Alles sagt und Alles ausgleicht.

Noch eine eigenthümliche Spur leitet im Werke selbst auf jene Ahnungen eines Letzten, die mitgewirkt und mitgewebt haben können an der letzten Symphonie. Sie ist ganz anders gearbeitet, als alle frühern, als alle Orchesterwerke. Die Gedanken, namentlich auch die Nebengedanken sind weiter geführt als jemals, gleichsam um sie nach allen Richtungen hin zu erschöpfen: und dies ist nicht ein bloßes Mehr im Vergleich zu den frühern Arbeiten, sondern es ist eine Verbreitung, deren Nothwendigkeit keineswegs durchaus im Gedanken selber liegt. Ist dies schon der bisherigen Weise des Meisters fremd, so wird es noch bezeichnender, wenn man Schritt für Schritt sich überzeugt, daß nirgends die weite Ausführung an Dehnung oder Zerfloſſenheit rührt, nirgends sich Nachlassen zusammenfassender Energie spüren läßt, sondern nur der klare Verſatz heraustritt, nach allen Seiten Alles zu sagen. Es ist diese nachsinnende Emsigkeit der Umständlichkeit zu vergleichen, die liebevolle Vorsorge bei der Abfassung des letzten Willens aufwendet.

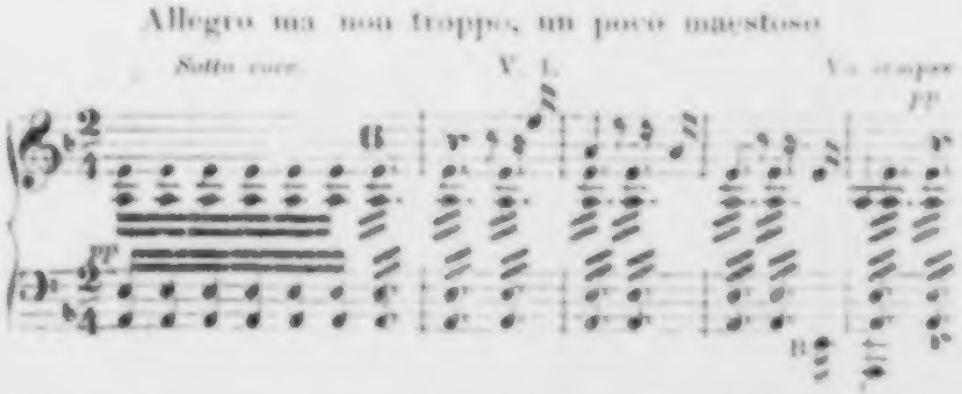
Dasselbe läßt sich an der Behandlung des Orchesters wahrnehmen. Wenn bisher in Beethoven's Werken mit der dramatischen Individualisirung (Th. I. S. 215) klare, gewalthaberische Massenbildung wechselte, in der Schlacht- und Siegssymphonie sogar vorwaltete: so löst sich in der letzten Symphonie das Orchester gleichsam in seine einzelnen Stimmen auf, jede will sich selbständig ganz aussprechen, damit nur von allen Seiten Alles gesagt werde, jede geht

ihren eigenen Gang, als wäre sie nur für sich da. So schreiten sie frei und in höchster Individualisirung neben und durch einander, wie noch nie zuvor (und nachher auch nicht) gewagt, nothwendig befunden war; der Stylist könnte sagen: Beethoven habe sich hier dem Quartettstyl genähert, wie er ihn in den letzten Quatuors ausgebildet. Es versteht sich übrigens, daß diese Weise nicht ausnahmslos waltet; aber sie herrscht, namentlich im ersten Satze, der den Karakter des Ganzen feststellt, so entschieden vor, daß sie sogar in die machtvollsten Entwickelungen, z. B. S. 25, eindringt.

Was auch in seinem Innersten gewebt und gewaltet haben mag: die letzte Symphonie sollte werden. Die letzte mußte es schon deßwegen sein, weil es nicht möglich (künstlerisch! – technisch ist alles möglich) ist, in der Ausarbeitung und Individualisirung weiter zu gehn, wie jeder Kompositionsverständige erkennt und die Bruchstücke zur zehnten Symphonie vollends erweisen.

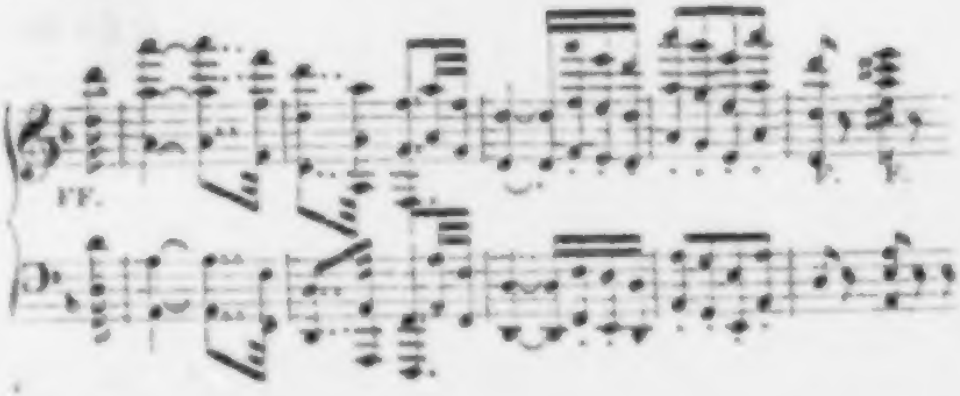
Noch einmal, zur letzten Symphonie, rief der Meister sein Heer auf, die Instrumente. Noch einmal sollten wir aus dem Element des Schalls eine Welt beseelter, handelnder Wesen hervorgehn sehen, die das ewige Kampf- und Klagelied singen, das Leben heißt, und den einzigen Trost finden: sich untereinander zu lieben, wie Kindlein des heiligen Johannes.

Aus dem Unbestimmten — die Quinte



hebt in den zweiten Violinen und Violencellen, vom leisen Anhauch der Hörner geschwellt, — aus der zitternd gebärdenden Nacht zucken

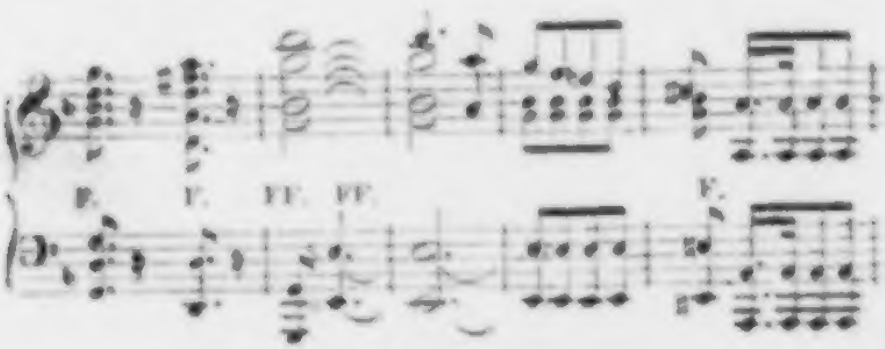
Blitze des Entstehens, bis in die Tiefe hinab. Im langsamen, ängstlicher dringenden Werden steigt eine mächtige, düstere Gestalt auf,



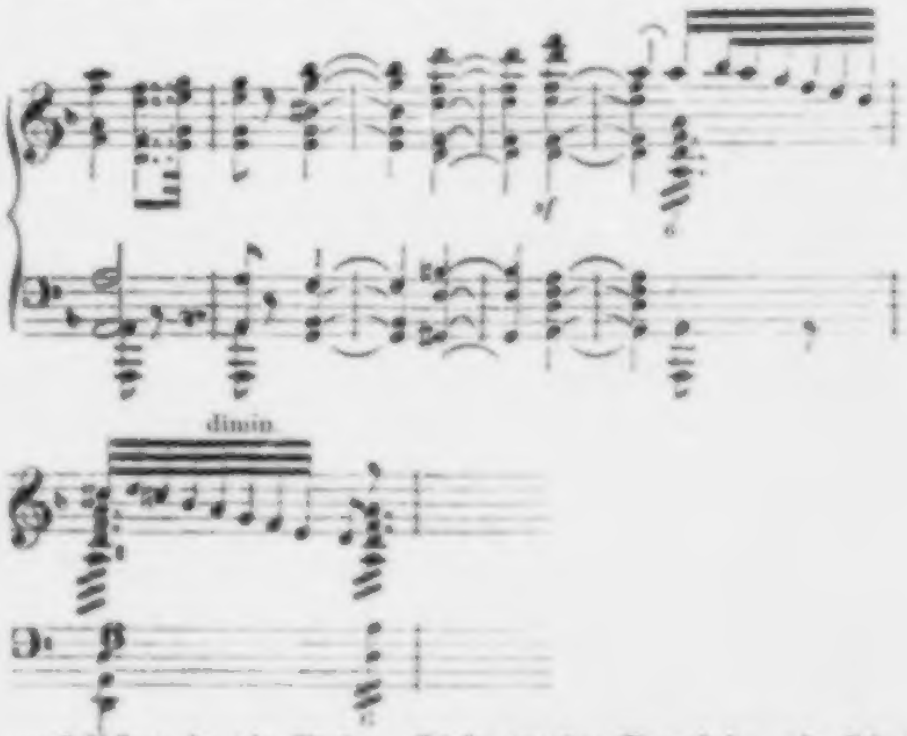
ein Geschöpf, mehr des gebietenden Willens, als des wallenden Gemüths. Denn der Wille spricht sich im Rhythmus aus; da gestaltet er dies unabänderliche düstere D—F—A, daß es jetzt! wie zornmüthig-fest einschlage, jetzt! niederzucke, jetzt stehe und sich fester einwurzele.

Diese innerlich, im Gemüth einfache, im Heraustreten unwiderstehlich willensmächtige Gestaltung des Hauptsatzes ist von höchster Bedeutung für die ganze Komposition. Vor Allem ist hiermit jeder Gedanke ausgeschlossen, daß der Sinn der Symphonie mit dem Sinn der Schillerschen Ode irgend in Beziehung stehe; die Symphonie hat ihren finstern Gang einsam angetreten in diesem einsam mächtigen Einklang ihrer Stimmen.

Die Unterdominante, wieder mit dem Stempel eigenmächtigsten Willens (Takt 2)



wird herbeigezogen, dieſe Geſtalt noch mehr zu feſtigen, die nun, unter dem Schall von Trompeten und Pauken, weit hinaus ihr Klagedaſein verkündiget und in trotziger Eigenwilligkeit

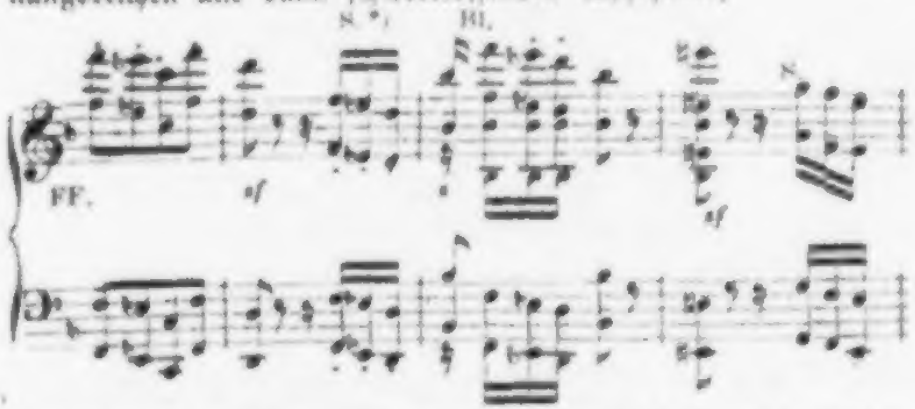


zurückſtürzt in die Nacht. Dieſe trotzige Starrheit, die ſich doch zweimaligen Klagerufs (Takt 1–5 S. 3 der Part.) nicht erwehren kann, dieſes Beharren auf dem ſchiefen Quartſextakkorde (Takt 4 und 5 des Beiſpiels), der ſich in den Schlußakkord hineinrenkt mit Verſchmähung des ſchlußbildenden Dominantakkordes, dieſer regelloſe, losgebundne Niederſchwung der Violinen, das Alles mahnt an titaniſche Geberdung, an Zaubergewaltigkeit.

Und iſt Beethoven nicht der zaubergewaltige Schöpfer und Herr in der Welt der Inſtrumente, die jetzt zum letztenmal ſein Gebet vernimmt?

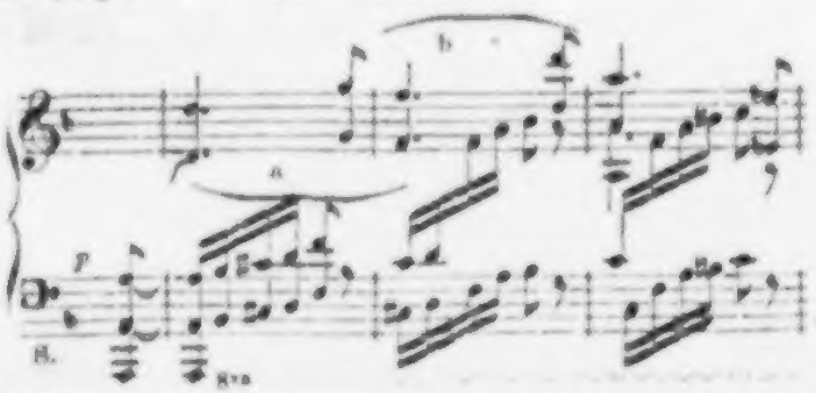
Noch einmal, jetzt feſter gegründet auf der Tonika, erheben, wie zuvor, die Tiefe, zucken die ſchnell verſchwindenden Anſätze der Geigen und Bäſſe, greifen ſie, wie zuvor, ängſtlich und unruhvoll in Geigen und Bratſchen umher, und jene große Geſtalt tritt zum zweitenmal aus der Nacht hervor, ſicherer und aufgehellt in Dur.

um bald in die Trübniß von Dmoll ſich zurückzuwenden. Dies erfolgt in ſchwertreffender Erörterung, ſchwer nach dem beſinnungsreichen und dann ſchwertreffenden Rhythmus,



ſchwer durch die Gegenſtellung der vollen Maſſen, alle Bläſer gegen alle Saiten. Dann geräth das Ganze, in enger Folge des Sechszehntelmotivs, in drängende Bewegung, aus der ſchlußſatzartig (Schlußſatz für den Hauptſatz) ein elegiſcher Geſang der erſten Violin (die zweite, Bratſche und Baß ſtrömen voll) hervortritt, den mit den Bratſchen und Bäſſen die Fagotte in Oktaven, einen Takt ſpäter nachahmend die Flöten, Oboen und Klarinetten in Doppeloktaven wiederholen.

In ſchnellentſchiedner Wendung wird die Dominante von Bdur (Tonart des Seitenſatzes) ergriffen und unter dem elegiſchen Wechſelſang der Fagotte, Klarinetten und der Flöte gegen Oboen und Hörner feſtgehalten bis zum Seitenſatze,

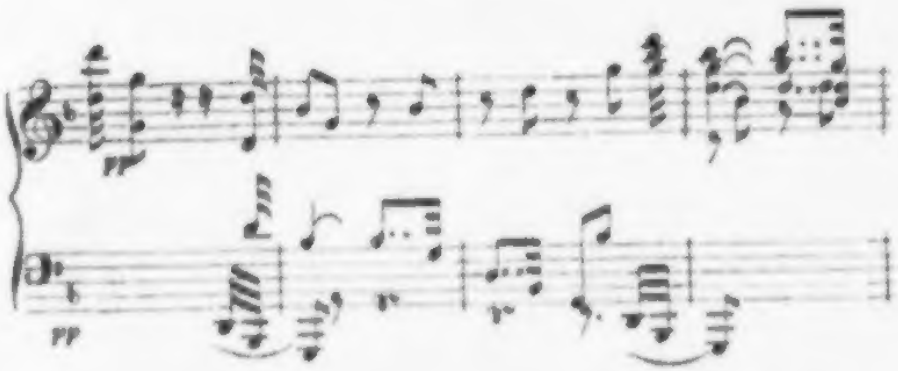


*) S bedeutet Saiteninſtrumente, Bl. Bläſer; das bbbb gehört den tiefen B.-Hörnern und ertönt eine Oktav tiefer, als oben geſchrieben iſt.

der wieder Wechſelgeſang von Klarinette und Fagott (a) iſt gegen Flöte und Oboe (b), und vom Gegenſatze des Saitenchors, mit den Kontrabäſſen getragen. Von hier ſtrömen die Stimmen, fließen ſie, — kaum durch ein Paar willensſtarke Schläge einen Augenblick lang feſtgehalten — über nach H dur, wenden ſich zurück nach B, ſchwingen ſich aus den Sechszehnteln in verdoppelte Bewegung und bilden endlich, auf der fünfundzwanzigſten Zeile, den Schlußſatz aus dem feſten Kern des Hauptſatzes kühn und ſtark in B dur aus. Das ganze Treiben bis dahin war tief jener elegiſchen Klage dahin gegeben, die den Grundton des ganzen Satzes bildet und nach der ſelbſt der muthvolle Schluß nicht zu freudiger Wirkung gelangt; auch in ihn hinein, wenigſtens in ſeinen Anfang, reicht die Spaltung der Stimmen, die Violinen ſchreiten voran, das Orcheſter folgt, erſt im vierten Takte gleicht der mächtige Uniſono-Satz auch rhythmiſch ſich zu vollkommner Einheit aus.

Ein Schritt von B nach A und der Anfang (S. 267) ſteht wieder da. Aber es iſt nicht Wiederholung des erſten Theils, ſondern Einführung in den zweiten, der A moll Akkord wendet ſich in den überſchwankenden Sextakkord Fis-d-a, dieſer nach dem Akkord der Unterdominante; dieſe Tonart (G moll) erweiſt ſich nach ihrem beſondern Karakter weicher und klagenvoller, aber nicht ſo finſter, wie der Hauptton. Uebrigens geſchehen beide Schritte der Modulation wieder in der Taktmitte; dieſes vorzeitige Hinüberſchieben, dem man im ganzen Satze ſo oft begegnet, dieſes Hintreten auf den Neben- ſtatt Hauptpunkt des Taktes iſt für den elegiſchen Zug, der durch das Ganze vorherrſcht, bedeutſam.

In G moll breitet ſich der Anfangsgedanke durch nachahmende Stimmen aus; zu den aushaltenden Hörnern, Flöten, Klarinetten und Oboe, und unter den Bebetönen der zweiten Violinen und der Violoncelle ſchreitet die erſte mit der Bratſche voran,



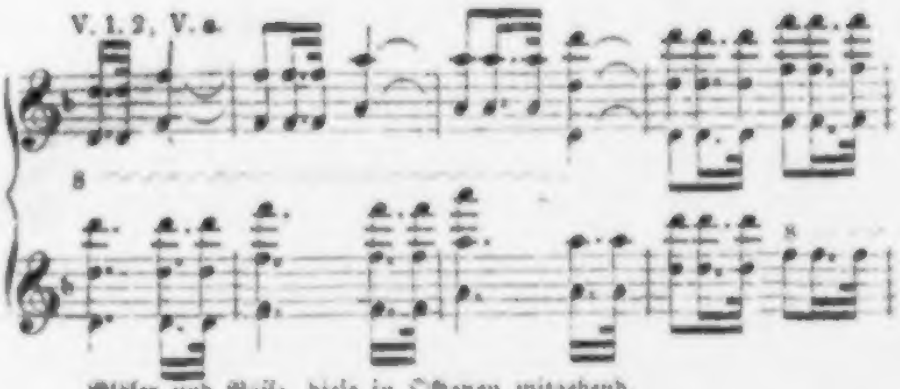
das Fagott, dann Flöte, Oboe und Klarinette vereint folgen, der Kontrabaß ſchwindet hinein, der Schlußſatz tritt abermals aus dieſen Elementen mit Macht, aber zu dem Schmerzensakkorde c-fis-a-es hervor und zieht einen neuen Klageſatz nach ſich, aus dem Sechszehntelmotiv des trüben aber ſtarkgewaltigen Hauptſatzes gewonnen. Beide Sätze wechſeln in weiter Ausbreitung nochmals, der klagende erweitert ſich zu weiter Ausführung (den Kern bilden Takt 3 und 4 des Hauptſatzes) erſt durch die Bäſſe, dann durch erſte, zweite Geige, Bläſer — es iſt ſchlechthin unausführbar, den Gang und Wechſel dieſer klagenvollen und dabei ſo mächtigen, oft ſo zarten (S. 21) und dann wieder ſo aufgeregt wie in Faſſungsloſigkeit (die Violin S. 19, 20, das Violoncell S. 21, 23) umhergreifenden Stimmen vollſtändig zu entwickeln. Ohnehin drängt die Entſcheidung.

Dieſe Entſcheidung (S. 24) iſt gar nichts Anders als jener Ruf, jenes erſte Hervorblitzenlaſſen; das kehrt jetzt als Anfang des dritten — das heißt Wiederkehr des erſten Theils zurück, wie es der herrſchende Gedanke des zweiten Theils, wie es der Grundgedanke des erſten geweſen iſt, dem es Hauptſatz und Schlußſatz gegeben. Jetzt iſt die Herrſchermacht des Gedankens entſchieden; er ſpricht ſich aus in höchſter Kraft aller Violinen und Bratſchen, ſteht unter dem aushaltenden Schrei aller Bläſer, unter dem unaufhörlichen Donnerpochen (A)

der Pauken, unter dem drei Oktaven durchwaltenden Schüttern der Bässe (B) zwölf Takte lang, unbeweglich wie ein Schreckensphantom, wie der trübstammende Erdgeist vor Faust stand, der ihn heraufbeschworen und nicht ertragen konnte, auf Fis-a-d, um sich im zwölften Takte — wieder auf dem Nebenmement des vierten Achtels — nach Esdur und drei Takte weiter endlich nach dem Haupttou, nach Dmoll zu wenden und da als Hauptsatz zu vollenden. Vollenden — das gewährt der trübe Riesengeist nicht. Schon jener Eintrittsakkord (fis-a-d) kann nach dem Sinne des Ganzen und des gegenwärtigen Moments nicht rein als Ddur gefaßt werden, es mahnt (als erklänge d-fis-a-c) an Gmoll, an die Unterdominante. Die kehrt jetzt auf dem Schlußton des Haupttons (aus d-f-a wird c-d-fis-a) unter den Nachstürmen des Unwetters zurück, bevor nach sechszehn Takten ein freundlich Streifchen blauen Himmels durch die Wetterwolken herniederblinkt. Es war der Seitensatz, der trostvoll vorüberglitt, trostvoll, ohne die Accente seiner Wehmuth zu verhehlen.

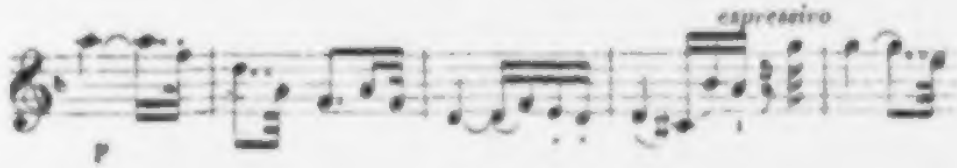
So zieht der erste Satz der letzten Symphonie vorüber. Wir dürfen der übermächtigen und überreichen Entwickelung nicht weiter in das Einzelne folgen, müssen darauf verzichten, alle diese zusammenstimmenden Züge, deren jeder beweisend für unsere Auffassung erscheint, aufzusammeln. Reicher, aber trüber als irgend ein Satz der vorausgegangenen Werke, rollt dieser seine mächtigen Wellen vorüber gleich dem trüben Strom der Unterwelt. Wo Beethoven sonst die rüstigste, heiterste Kraft zu entfalten liebt, — im Anhange, — da vollendet sich hier das düstre Riesenbild, richtet sich noch höher auf in seiner dunkeln Gewalt, als zuvor.

Nach dem gebieterischen Schlußsatze nämlich



Bläser und Baſſe, dieſe in Oktaven mitgehend,

ruht die Modulation ſtill auf der Schlußharmonie, faßt (die Bedeutſamkeit der Nebenſtimmen müſſen wir übergehn) die erſte Violin, tief unten vom Fagott ſchattengleich begleitet, noch einmal den erſten Gedanken und enthüllt nun erſt ganz unwiderſprechlich

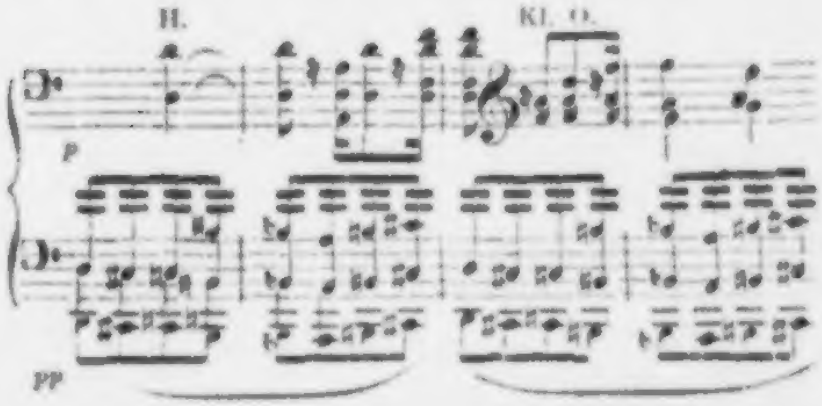


das leidvolle Herz, das in dieſer mächtigen Bruſt pocht, und kann kein Ende finden der großſinnigen Klage, und die Flöte miſcht ihre unſchuldvollen Töne mahnend in phantaſieartiger Freiheit ein. Noch einmal führen die Stimmen, wie im erſten Theil, ihre ſtillen Reigengänge durcheinander gemiſcht vorüber, noch einmal kehrt jener aus Takt 3 und 4 des Hauptſatzes gebildete Satz (S. 272) wieder, aber diesmal wie von fern herüberhallende Troſtesſtimme des Waldhorns, dem das zweite Horn

die dunkle Grundlage bildet; das klingt hier ſo anmuthig ermuthigend in ſeinem Dur und dieſer naturgeſunden Stimme, was dort im zweiten Theile (S. 272) in den Bäſſen, in C moll ſo trüb be-

gonnen hatte, ſo klagenvoll in Gmoll fortging und ſich nimmer erhellen wollte. Auch hier trübt es ſich bald wieder in ſeiner Wiederholung in Dmoll und im düſtern Piano-Einklang der Saiten mit den Kontrabäſſen, und wieder führt der Gang auf den Schlußton.

Hier aber zieht, zur letzten Gewißheit, ein neues Bild wie aus dem Schattenreich' empor. Bratſchen, Violoncelle, Bäſſe, Fagotte beginnen ganz leiſe (die erſtern im Tremolo) den unheimlichen Zug, die zweiten Geigen, die erſten ſchließen nach einander dem Tremolo der andern ſich an, unter Klagerufen der Bläſer wühlt mit durchbebender Unabläſſigkeit der tiefe Strom



ſein düſteres, alles Daſein unterhöhlendes Bett, und breitet ſich durch alle Oktaven aus, und ſchwillt aus ſeiner Heimlichkeit an zur Donnerſtärke, und greift mit weitgeſtreckten Armen umher, und es tönt herdurch wie Hülferuf der Nothglocken. —

Dieſes Leben der inſtrumentalen Tonweſen birgt düſtere Geheimniſſe in ſeinem Schooße. Was muß der Schöpfer deſſelben in ſeiner verhängnißvollen Abgeſchiedenheit durchlebt haben und im ewigen Stummbleiben in der eigenen Bruſt verſchloſſen! für die Räthſel des eignen Innenlebens nichts als Räthſelſprache der Tonwelt, — ein Myſterium zum Aufſchluß über ein anderes! — Aber er ſtand ungebeugt, wenngleich tief erſchüttert. Wie mächtig und feſtgegründet, bezeugt unter Anderm dieſe vollkommne Freiheit aller Stimmen, deren jede nur für ſich dazuſein ſcheint, während

er alle mit sicherm Zügel auf seinen Wegen hält und lenkt; bezeugt bei der Tiefe und dem Reichthum der Gedanken diese vollkommen fest und klar durchgeführte Gestaltung. Wenn die modernen Formbrecher sich belehren wollten, statt sich und den Vertrauenden den Blick zu verwirren: dieses letzte und große Werk bör' ihnen sichersten Anhalt. —

Der erste Satz ist in jeder Symphonie für den Gedanken des Werks entscheidend, in der neunten ist er es mehr, wie je. Und was hat er ausgesprochen? Diese endlose Klage ewiger Unbefriedigung, der sich in seinem Reich der Instrumentenwelt Er nicht mehr zu entziehen vermag, der es mit Seinem Geist erfüllt und beseelt hat. Mögen jene Stimmen der Instrumente die ganze Natur herbeizaubern, mögen sie mit Geistertönen uns umflüstern, mögen sie, — wie er dort im Benedictus seiner zweiten Messe gewollt — als englischer Gruß vom Himmel niederschweben zu den Menschenkindern: immer ist dem Menschen der Mensch das Nächste, die Menschenstimme die trauteste und gefühlteste und verständlichste. Das ist allgemeine Wahrheit. Und das kam dem Meister inmitten dieser Welt, die er so reich bevölkert, jetzt zum Bewußtsein.

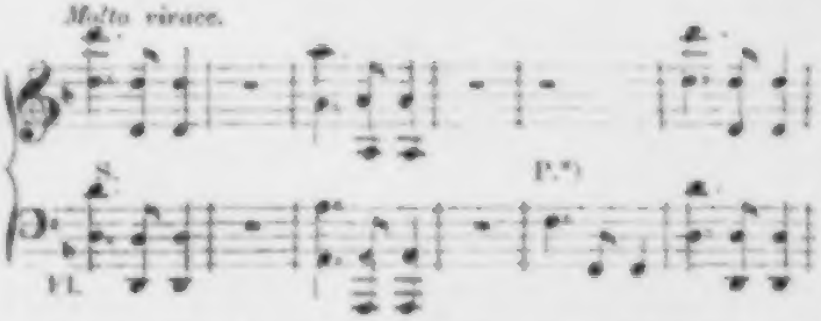
Da war der Scheidepunkt. Hat, was man nicht wissen kann, eine Ahnung von der Nähe des Lebensendes den edlen Geist angeweht, so mußte sie jenes Gefühl wecken und sich mit ihm verschmelzen. War er nicht einsam in der lauten Menschenwelt, wie einsam in der Welt seiner Instrumentenstimmen und Gesichte? Und wie verlangte sein offen, liebefähig, von Grund aus arglos Gemüth nach der trauten Gemeinschaft der Menschen! wie zieht dieser Sinn der Brüderlichkeit, der Liebe für die Menschen durch sein ganzes Leben, durch seine Werke, seine Briefe! wie wirkt er als Grundbedürfniß des Vertrauens und der Treue selbst durch seine argwöhnischen Aufwallungen und Ungerechtigkeiten hindurch zur Versöhnung.

Hier mußte der äußerliche Vorsatz, der Symphonie durch einen Schlußchor eine neue Gestaltung zu geben, zum innern Bedürfniß

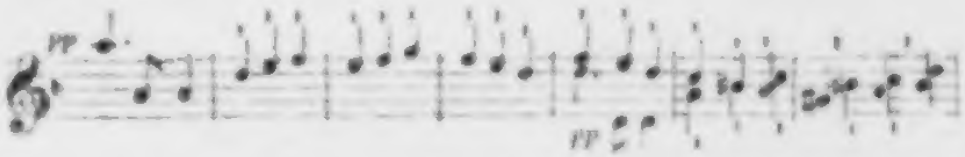
werden. Was allgemeine Wahrheit, was besondres Erlebniß Beethovens, ward jetzt Idee der neunten Symphonie.

Der erste Satz hat in sich keine Befriedigung geboten; aber er hat auch keine in Aussicht gestellt, wie etwa der der C moll Symphonie. Der C moll Satz konnte begreiflich nicht die siegerische Entscheidung bringen, aber er führt die Kräfte zusammen und vorwärts, die den Sieg verbürgen. Der erste Satz der neunten Symphonie schwillt zu titanischer Kraft an, aber sein Herz ist voll Trauer.

Noch einmal trifft der Schlag des lebenweckenden Zauberstabes mit Macht, —



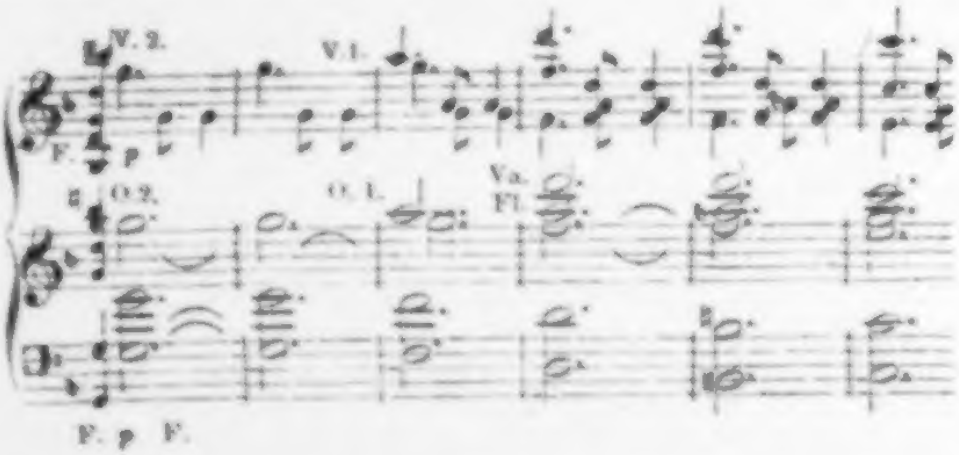
und alsbald beginnen die Tongeister, dem Wink ihres Meisters gehorsam, den luftigen heimlichen Reigen. Die zweite Violin ist voran, die Bratsche folgt,



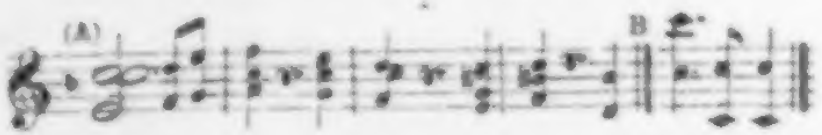
dann das Violoncell, dann die erste Violin, dann der Baß, Alles leis' und heimlich, Alles in rastloser gleichtrittiger Hast (nur daß die ersten Taktöne durch einzelne Bläser im Einklang mit den stimmführenden Instrumenten geschärft werden, z. B. eben die Violin durch die Oboe, dann sie und die Bratsche durch Oboe und Klarinette), alles in athemraubender Endlosigkeit. Nicht die Melodie, nicht diese oder jene Stimme — denn sie schweben, wie schon der

*) Die Pauke spielt, wie in der achten Symphonie, auf F—f.

Anfang andeutet, in verwirrender Unterſchiedloſigkeit des Rhythmus durcheinander — ſind hier geltend; die Bedeutung liegt in der Unerſchöpflichkeit des Lebens und der geiſterhaften unabläſſigen Regſamkeit; geiſterhaften, denn menſchlichem Regen wär' ſolche Gleichmäßigkeit haſtiger, unbemeſſener Bewegung nicht gemäß. Dieſe Reigenwirbel ſteigern ſich aus dem heimlichen Beginn zu wildem lautſchreiendem Uebermuthe (S. 47 der Part.), in den die ſchiefgeſtellte Pauke verwegen hineinſchlägt, wie es gehn will; die Geſtalten, ohne von ihrer Regſamkeit abzulaſſen, ſchwinden nach dem lärmenden Triumph ihres Gaukeltanzes verblaſſend



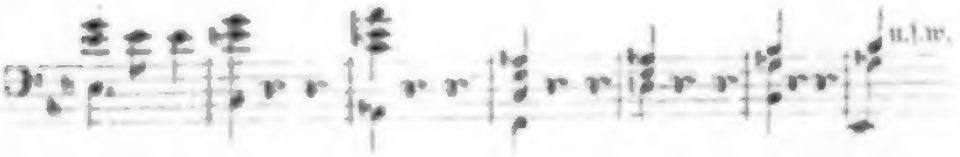
hin, es ſcheint flüchtig ein zweifelnd Bedenken überhinzuwehn; — da ſtellt ſich in Kraft und mit merkenswerther Aenderung (A)



(der erſte Takt iſt aus dem zweiten des vorletzten Beiſpiels hervorgegangen, — er iſt zu merken) der Satz wieder feſt, und behauptet ſich unter dem trotzigen Pochen aller Saiten (B) durch alle Oktaven — ſechszehnmal ſchlagen ſie vor dem Schlußſchlage, — und jenes heimliche Bedenken bleibt doch nicht aus.

Jetzt endlich (Schluß des erſten Theils, der wiederholt wird) ſteckt und ſteckt abermals der Schwindeltanz, — um ſich zum Ein-

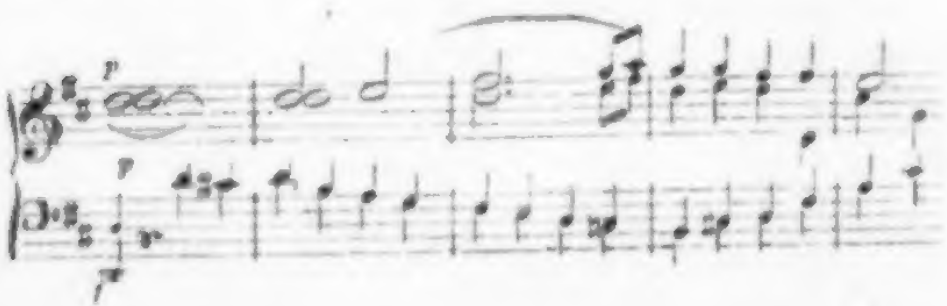
tritt des zweiten Theils noch ſchwindelnder zu wiederholen; zu dieſer Modulation



löſen ſich Takt auf Takt die Chöre der Saiten und Bläſer mit dem Schlagmotiv ab, und nun ſchwindet wieder leiſe der Hauptſatz in geſteigerter Haſt (aus viertaktigen Rhythmen ſind dreitaktige geworden) vorüber.

Es iſt endloſes, athemraubendes Schwindeleben, heimlichkeitvoll, die Grundgleichheit von Geiſtesblitzen durchzuckt und gekörnt, ein Leben, unerſchöpflich — und unbefriedigt; es hat kein Ziel in ſich und weiſet auf keines außer ſich; das aufgeregteſte Spiel dieſer Gaukelweſen, die ſich in den Inſtrumenten geborgen ducken und elfengleich daraus hervorblitzen und hervorlachen, es befriedigt nicht das letzte Verlangen der Seele, das Verlangen des Menſchen nach Menſchen.

Da drängt ſich Alles zweimal viertrittig (aus $\frac{2}{4}$ werden $\frac{4}{4}$) eiligſt hinweg und ein neues Lebensbild iſt zauberſchnell erſtanden, eine neue Welt des Daſeins, ganz ungeahnt aus allem Vorhergegangenen, öffnet ſich und winkt zutraulich den Schwindelwirren in ihren friedlichen Kreis. Traulich, wie Erinnerung aus der Jugend, balſamiſch wie der reine Odem der Fluren und Wälder, einfältig im Reize ländlicher Unſchuld ſpricht dieſe Weiſe dich an,



von verſchmolzenen Oboen und Klarinetten und den Fagotten in Behaglichkeit zu wohlthuendem, ruhigem Genügen ausgeführt; ein Anklang von Feier, von ländlicher Andacht in der Abendruhe nach wackerm Tagewerk weht im zweiten Theile. Mit liebendem Verweilen wird das Bild ausgemalt, weit, ſo weit Gemüth und Kunſt dem Meiſter gewähren. Alles muß herbei, ſich am friedlichen Daſein zu laben! Die Hörner mit ihrem ſanften Fernhall, von der feinen Violin hoch oben begleitet (vorher waren es in der Tiefe die Fagotte), laſſen das Lied von Neuem ertönen, ihnen folgen die Fagotte mit der begleitenden ſpitzen Oboe; Alle müſſen heran, zuletzt auch die Poſaunen (die dem rieſigen erſten Satze verſagt geblieben) mit ihrem zehnfachen Hornesklang, — denn ſo wirken ſie hier. Es iſt ewig daſſelbe Bild, das dich antächelt mit demſelben Lächeln, und ewig Geſtalt und Farben zu wechſeln ſcheint. Es iſt Zauberweſen.

Iſt hier Genügen in dieſem zweiten Satze? — ſchon deßwegen nicht, weil aller Seelenzuſammenhang mit dem Vorherigen und mit dem erſten Satze, trotz der Anknüpfung des dritten Melodietaktes mit dem S. 278 gewieſenen, durchaus fehlt. Und ſo hat es Beethoven empfunden. Das Bild ſchwindet, jener Reigen ſucht wieder zu beginnen und ſchwindet, das Lied ſchwebt noch einen Augenblick lang heran, ein Wink! und Alles iſt verſtoben. —

Nun iſt es entſchieden. Dieſe Welt der Inſtrumente, ſo reichbelebt, ſo tauſendgeſtaltig, ſo geiſtberauſchend, die Phantaſie ſo weit hinübertragend über die Schranken des Menſchlichen, wie ſonſt keine Kunſt vermag, ſie kann für ſich nicht volles Genügen gewähren. Er, der ſie für den bewußten Geiſt erſchloſſen, dem ſie mit überſchwenglichen Gaben ſich dienſtfertig und dankbar erwieſen, er iſt jetzt an ihrer Gränze angelangt, er wird von ihr ſcheiden, weil in ihr ſein letztes Verlangen nicht Befriedigung finden kann. Das iſt nicht Vermuthung oder Folgerung aus irgend welchen Vorausſetzungen, — Er ſelber wird es mit Worten, die er ſelber ausſpricht, bezeugen. Dies einſtweilen für wahr angenommen, be-

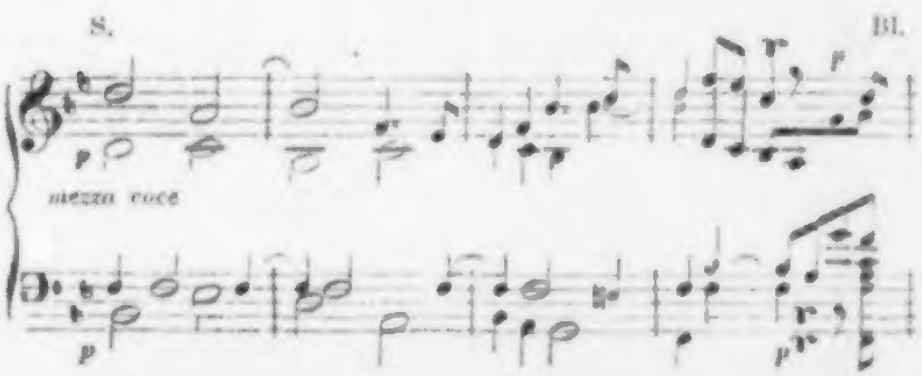
greift ſich nun vollkommen der Ideengang des Werkes, wie wir ihn zu faſſen geſucht, begreift ſich der Sinn jedes einzelnen Satzes, begreift ſich die Zuſammenhangloſigkeit und Beziehungsloſigkeit der Sätze untereinander. Wir wollen nur gleich zuſetzen, daß, was von den erſten Sätzen in dieſer Hinſicht geſagt iſt, auch von dem nun folgenden Adagio gilt.

Zuſammenhang und Beziehung fehlen dieſen Sätzen nicht; ſie ſind nur nicht in ihnen ſelber zu entdecken geweſen; ſie enthüllen ſich erſt nach dem dritten Satze.

Dieſer dritte Satz, Bdur, Adagio molto e cantabile überſchrieben, iſt das Scheidewort. In Liebe getaucht und großſinnig und voll unausſchöpflicher Wehmuth, wie ſelbſt ein großer und ſtarker Karakter von dieſem Leben voll unendlicher Erinnerungen ſcheidet.

Zwei Chöre, der Bläſer und der Saiten, löſen einander, ihre Trauerweiſen miſchend, ab. Und zwei Gedanken, die Gegenwart mit dem Abſchiedswort und die Vergangenheit mit ihren Erinnerungen und dieſem Lächeln unter Thränen, folgen einander und wechſeln, nach außen klar geſchieden, wie dem verklärten Blicke Beethovens ziemend war, und innen Eins, zwei Seiten deſſelben Antlitzes.

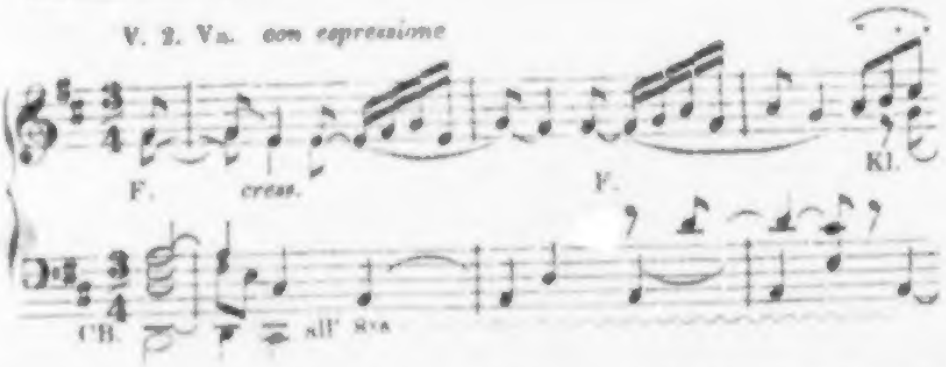
Die Bläſer leiten mit weichen Klage-Accenten ein, von den tiefern Saiten bald unterſtützt, dann beginnen die Saiten, ohne Kontrabaß, das zart in Wehmuth und Andacht getauchte Abſchiedslied, Bläſer (Klarinetten, Fagotte, Hörner)



hallen den Schluß nach; so zieht die erste Strophe, so die zweite vorüber, so, immer in feierlicher Gemessenheit bei tiefster Herzensbewegung, die dritte und vierte. Hier wiederholen die Bläser den Schluß, aber dann — die überquellend seelenvolle Klarinett' ist Chorführerin — die ganze Schlußstrophe, die sich hoch, als könnt' es die Brust nicht fassen, hebt.

Hier treten die Saiten, nun erst mit den dumpffüllenden Kontrabäßen, zu, in Würfen, wie Harfenklang des Vor- oder Nachspiels; die Modulation schwindet mit erlöschendem Klang von f-a-c-es auf fis-a-d hinüber, das als Dur gelten soll, und hier setzt die zweite Weise ein,

Andante moderato:



Zug für Zug von der ersten verschieden, doch in der Stimmung ihr verwandt. Kein willkührlicher Ausdruck war es, wenn oben dieser Weise „Erinnerungen" zugeschrieben wurden; in der Melodie wie im Basse fühlt sich (gerade wie Th. I S. 147 bei der Cis-moll-Sonate vom Trio bemerkt wurde) etwas wie Nachklang aus friedlich schönen Stunden durch, hier aber von Wehmuth überschleiert durch den schattigern Klang der Bratsche mit der zweiten Violin bei der Melodie, durch den weilendstockenden Gang des Basses, durch das still auf A brütende Violoncell (es hat oben nicht mitgetheilt werden können), durch die einschneidenden Seufzer des ersten Fagotts, der Klarinette, nach ihnen der Oboe, dann der Flöte.

Wir können den Satz nicht weiter verfolgen. Er hat, kurz gesagt, die Variationenform herbeigezogen, um seinen Inhalt inniger

und inniger uns in das Herz zu graben. Zuletzt (S. 89 und 91 der Partitur) richtet sich hoch und in ungebrochner Kraft, sei auch der Blick von Thränen umflort, der Wille des Meisters auf. Aber das Lied schließt in dem Sinne, den es begonnen. —

Und nun müßte nach dem wohlbegründeten Symphonie-Bau (Th. I. S. 124) der vierte Satz beginnen. Dann wäre die neunte Symphonie geschlossen und vollendet worden in der Weise der acht vorhergegangenen.

Ein ganz Anderes war tief beschlossen im Schicksal und Geiste des Meisters.

Da stand er nun an der Scheide seines symphonischen Reiches. Sein Verhängniß hatt' ihn von den Menschen geschieden, und er hatte sich dies Reich gegründet, hatte gelebt in diesem Instrumentenleben, das er mit Seinem Leben und Geist erfüllt. Dieses Leben hat er zaubergewaltig dem Eintritt der Idee erschlossen; diese Wesen, die Andern blos Werkzeuge von Holz und Metall scheinen, Er hatte sie zu unserm Ebenbilde gemacht, menschenähnlich, menschengeistig, daß man oft erwartet: nun! nun müsse der Mund sich erschließen zum Worte, zu menschlichem Worte.

Das Alles — dennoch war es nicht Mensch, dennoch nicht seines Gleichen, dennoch nicht Befriedigung für sein liebevoll und liebebedürftig, für sein oft irrendes, oft getäuschtes, immer liebeverlangendes Herz. Menschen! Menschen bedurft' er, der traulichen Gemeinschaft, die er einst im Testament*) und stets ersehnt, des brüderlichen Arm in Arm. Mehr als alle Zauber jener fremden Welt wäre die traute Gemeinsamkeit, aus der das Verhängniß ihn unerbittlich ausgeschlossen.

Das bekennt er jetzt.

Wo das Finale seiner Symphonie herantreten sollte, zerreißt ein wilder Aufschrei des Orchesters die Harmonie, reißt wie zertrümmernder Zauberschlag in den Frieden dieser Welt hinein. Ein

*) Th. I S. 246.

mächtiges Rezitativ der Bässe*) folgt in hoher Emphase, — sollen die Instrumente reden? Noch einmal schreit das empörte Orchester hinein, und die Bässe reden weiter, unverstandene Worte. Und nun fliegen, gleich Schatten vorübergewehter Wolken, diesen Redenden die Traumgestalten des vergangnen Lebens vorüber: das Werde! des ersten Satzes, gegenüber der mildern Rede der Bässe, — der Gaukeltanz des Daseins, gegenüber der dringlichern Rede, — jener gebetstille Abschied, — und nun stimmen diese Redenden, die ersten aus der Instrumentenwelt jetzt zum Wort erweckten, die Weise jenes

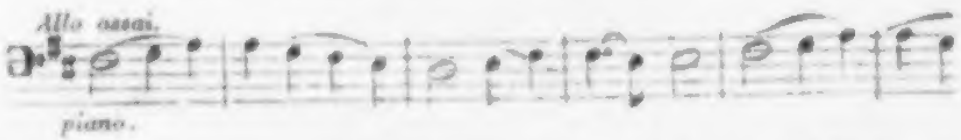
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!

an, nicht im Ton der hohen Hymne, die da weiter spricht:

Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!

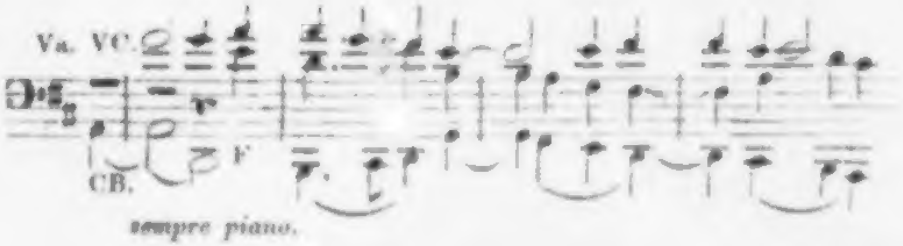
sondern im Volkston. Menschen! nur Menschen! im brüderlichen Verein, dunkel und anspruchlos, Arm in Arm mit ihnen dahinzuwandeln! Das ist sein ganz Begehr jetzt, des Herrschens in menschenferner Abgeschiedenheit ist er so müde!

In den dumpfen Bässen geht diese Weise



so dunkelheimlich und zutraulich still dahin, wie langverschüttete und übertäubte Jugenderinnerungen. Es ist wie ein halbvergessen Lied, das man im Vorsichhinsummen sich wieder zusammensucht. Dann findet sich, wenn das Lied in allem Behagen mit den Wiederholungen jedes Theils in den Bässen (mit Violoncellen) vorübergezogen ist und nun von verschmolznen Violoncellen und Bratschen in höherer Oktave wiederholt wird, wie zufällig, bequem nebenherschleppend und, eine zweite Stimme dazu, auch noch eine, —

*) In der Partitur S. 96 ist bei den Kontrabässen bemerkt: „Sehon le carattère d'un Recitativo mais in Tempo."



es ist wahrhaft weisheitvolle Intuition eines Künstlergeistes, dem höchsten Aufschwung der Phantasie, den mächtigsten und zartesten Empfindungen diese unschuldvoll einfältige Volksweise gegenüberzustellen. Sie sagt Alles! bestätigt Alles, was wir zuvor zu enträthseln und zu deuten gewagt, mit der Unwidersprechlichkeit des Kinderglaubens. Die dafür keine mitklingende Saite in ihrer Brust finden, denen muß gesagt werden, was dort der erhabenste Lehrer zu seinen Jüngern sprach: „Es sei denn, daß ihr euch umkehrt und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen!“ —

Nun erst wird auch der Gedanke jenes Lebensbildes ganz verständlich, das im zweiten Satz uns (S. 279) so traulich anheimelte, das glänzend und lieblich sich vor uns ausbreitete, wie dem lang und weit umhergetriebenen Wanderer von der letzten Höhe herab ganz unerwartet die holde Heimat im Abendsonnenschein in freundlicher Ueberraschung sich vor dem feuchten Auge hingelagert zeigt. „Das haben wir durchlebt, durchstürmt! und da hin ruft es uns!“ Es ist eine wundersame Einheit in diesem Werke. Denn es ist kein gemachtes, sondern ein erlebtes.

Allmählig finden sich dann Stimmen auf Stimmen herbei, die Volksweise erblüht und wächst an zu freudigem Triumph, aus dem nach allem Jubel ein Blick zärtlicher Rührung (S. 109 der Partitur unten bei dem „poco ritenente“) zurück auf das Vergangne fällt. Immer haben wir Beethoven rein-menschlich gefunden, niemals in abstrakter, gemachter Exaltation.

Zum drittenmal schmettert der Schrei des aufrührerischen Orchesters hinein.

Aber jetzt ſind jene Bäſſe Menſchenſtimme, jenes Inſtrumentenrezitatio iſt Menſchenwort, Menſchenrezitativ geworden.

„O Freunde, nicht dieſe Töne! ſondern laßt uns angenehmere anſtimmen, und freudenvollere!“

ruft Beethoven aus verlangendem Herzen. Hier*) iſt das entſcheidende Wort; der Meiſter ſelbſt hat es gefunden und geſprochen. Mäkle Niemand mit wohlfeiler Altklugheit am Ausdrucke des Gedanken! wer ihn hat faſſen können und „mit Zungen geredet“, wie Er in dieſer Symphonie, dem gebührt, die Worte zu faſſen, wie ſie das tiefbewegte, einfältige Gemüth ihm fand.

Und nun rufen Stimmen, — Menſchenſtimmen rufen

„Freude! Freude!“

und Menſchenſtimme iſt es, die den Freudenhymnus anſtimmt, —

Freude, ſchöner Götterfunken,
Tochter aus Elyſium!
Wir betreten feuertrunken,
Himmliſche, dein Heiligthum!

anſtimmt in jener Volksweiſe. Denn das Tiefſte und Größte, es findet ſtets ſeine letzte Weihe und Beſtätigung im Herzen und Munde des Volks.

Der weitere Gang der Symphonie fodert keine eingehende Betrachtung. Die Volksweiſe wird zuerſt von einer Soloſtimme (Baryton) geſungen und vom Chor, ohne Diskant, refrainartig geſchloſſen, dann bei

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu ſein,

von Soloſtimmen wiederholt und wieder vom Chor, diesmal vierſtimmig, refrainartig geſchloſſen. Wie ganz Beethoven dem Gedanken des einfachen Volksliedes hingegeben war, beſtätigt ſich hier; die Worte

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund,
Und wer's nie gekonnt, der ſtehle
Weinend ſich aus dieſem Bund.

*) S. 280.

werden gemüthsruhig zu derselben Weise gesungen, — und das vom einsamen Beethoven. Die folgenden Verse werden von den Solostimmen, wieder mit anschließendem Refrain des Chors, zu derselben, aber variirten (oder signral ausgeführten) Weise gesungen, die Worte

Und der Cherub steht vor Gott!

geben aber dann dem Gesang eine feierliche Wendung, die Modulation stellt sich auf die Dominante von Dur.

Hier führt ein höchst feierlich, ja geheimnißvoll intonirter Marschrhythmus, — Variation derselben Weise, — in weiter Ausbreitung zu den Versen

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen,

von der Heldenstimme des Tenors mit zutretendem Männerchor gesungen. Weit und prachtvoll, fugatomäßig, führt das Orchester für sich allein den Festzug zum Siege weiter, bis endlich (auf der sechszehnten Partiturseite) zum Sturmflug aller Saiten und den rhythmischen Rufen der Bläser der Volkschor wieder den ersten Vers in der einfachen Weise anstimmt und im bacchischen Jubelton durchführt.

Höchst weihevoll und mächtig, ein Chor erweckter Priester der Bruderliebe aller Menschen, wird vom Männerchor das

Seid umschlungen, Millionen!

intonirt. Wenn die höhern Chorstimmen zutreten und alle Bläser, auch die Posaunen, sich in breiten Lagen darüber vernehmen lassen und die Bässe mit den andern Saiten in festlicher Durchführung ihres daktylischen Rhythmus ihren Umzug durch die Räume der großsinnigen Harmonien halten: da ist Einem, wie bei Orgelklang und Chorgesang im weiten, noch leeren, vom Sonnenlicht durch die hohen Fenster breit durchgossenen Dome, still und festlich im Gemüth.

In dithyrambischem Aufschwunge krönt, in reicher Durchführung der ersten Weise, der Schlußchor das Ganze.

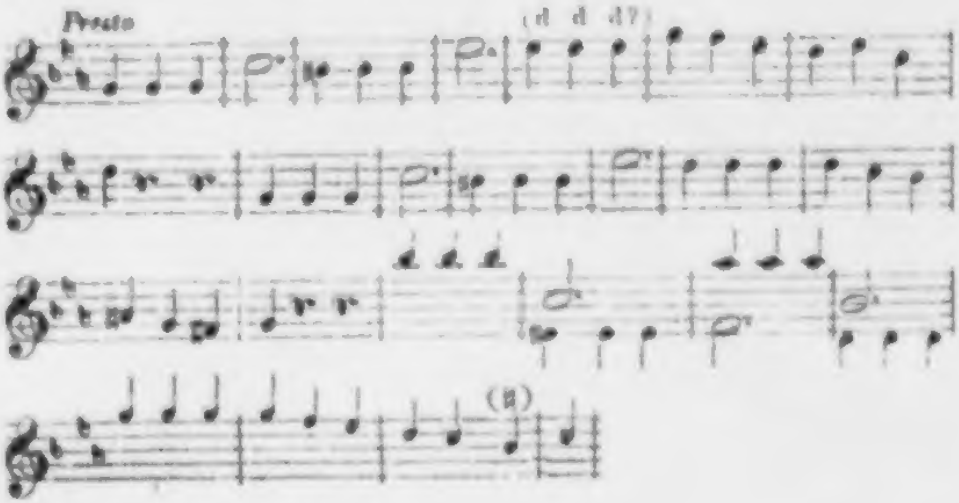
Der Schwerpunkt liegt nicht in all diesen einzelnen Momenten, nicht in den Wundern der Instrumentation und überhaupt der Erfindung, die sich erzählen ließen. Er liegt im Grundgedanken, und dieser kommt bei der Ueberführung des Instrumentalen und Symphonischen in die Menschenmusik, den Gesang, zur Entscheidung. Wer sich erst dazu erzogen hat, in der Musik Gedanken zu erkennen, der wird diese Ueberführung, diese Verschmelzung der Gegensätze, — in der das Instrument zum Worte sich heranringt und die Menschenrede, das Rezitativ, sich noch nicht der instrumentalen Weise hat entwinden können, — eben so künstlerisch genial befinden, als im Faust die Ueberführung des Schattens der Helena in neue Leibhaftigkeit, oder in den Fröschen des Aristophanes die Fahrt des Dionysos zur Unterwelt. Man sieht mit Augen die Unmöglichkeit, und doch glaubt man. Das ist der Triumph der Kunst.

Der Grundgedanke dieses Werks aber ist von dreifacher Bedeutung. Er ist zuerst ein biographischer: Beethovens Leidenswerk in all seiner Herrlichkeit und Weite — und daneben unabweisbar das nimmergestillte Verlangen des Einsamen in den Kreis der Menschengemeinschaft. Sodann ein künstlerischer: die beiden Hälften des Tonreichs werden gewogen in gerechter Wage, und werden vereint mit gleichem Rechte für jede, so weit sie es hat und haben kann. Endlich die rein humane: das Menschliche im Gegensatze zu der Welt außer ihm bewährt sein höchstes Anrecht am Menschen, und von da erst tritt auch das Außermenschliche, versöhnt und verschmelzend mit jenem, in sein gebührend Recht. Wir können weder die Natur, noch was an geistigem Leben neben oder über uns wesen mag, liebend und gerecht erfassen, als durch das Menschenhümliche hindurch.

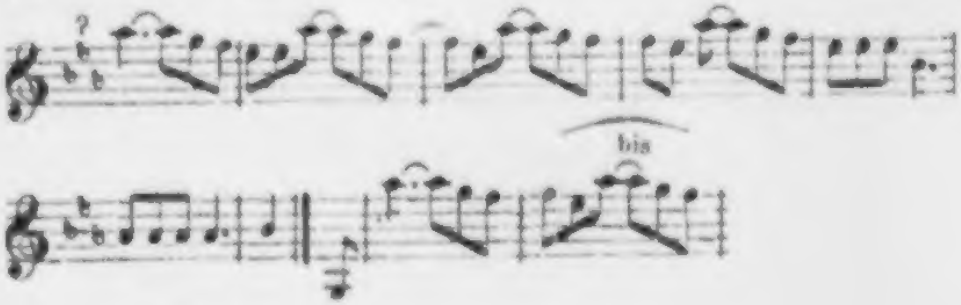
Das war die neunte Symphonie. Sie wurde vom November 1823 bis Februar 1824 komponirt. Sie mußte die letzte sein. Denn sie war ja das ausgesprochene Scheidewort; was noch Symphonisches hätte nachfolgen können, würde Rückschritt zum Vorherigen geworden sein.

Beethoven selbst fehlte dieses Bewußtsein, wie begreiflich. Ein ächter deutscher Faust sann er auf neue Werke, bis er hinsank.

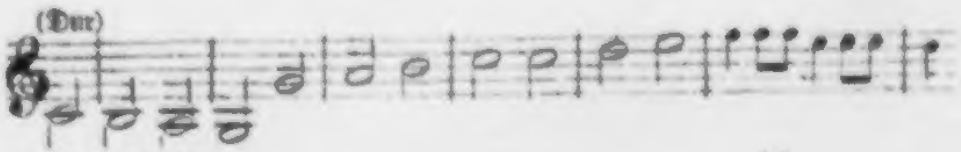
Er trug sich mit einer zehnten Symphonie. In einem seiner Skizzenbücher finden sich Entwürfe zum Scherzo Seite 2, — Seite 1 ist nicht sicher lesbar, —



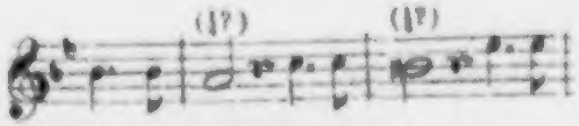
ferner Seite 3 zum Finale,



dann zum Trio des Scherzo;



dabei findet sich ein Bruchstück zu einer Ouvertüre über den Namen Bach,



mit der Bemerkung: „diese Ouvertüre mit der neuen Symphonie, so haben wir eine Akademie im Kärnthnerthor.

Diese Skizzen zur zehnten Symphonie scheinen uns für den Abschluß mit der neunten mehr zu beweisen, als wäre von einer zehnten noch gar nicht die Rede gewesen.

Die letzten Werke.

Neigt ein reiches Leben sich zum Ende, so giebt es keine erhebendere Betrachtung, als die, welche in dem Ende Vollendung der Lebensaufgabe erkennt. Nicht das nackte, leere Dasein, sondern das Hinausleben dessen, was in uns gelegt war in rüstiger That, ist uns Allen Trost und Preis des Lebens, und das begreift sich am besten im Anschaun bevorzugter Menschen, deren Beruf und Lebensaufgabe bedeutend genug ausgeprägt ist, um klar erkannt und sicher ermessen zu werden. Eines solchen Mannes Vollendung beklagen mit dem Bedauern, was er möglicherweise noch hätte leisten und spenden können, scheint klein und schwächlich, denn es beruht auf einem Verkennen dessen, was im Scheidenden Kern und Preis des Lebens war.

In solchem Sinne haben wir auf die letzte Symphonie nicht mit egoistischem Bedauern, in ihr schon die letzte empfangen zu haben, sondern mit freudiger Erhebung geblickt. In gleichem Sinne schauen wir auf die Werke, die nach Inhalt, Stimmung oder Zeit die letzten des Vollendeten sind.

Das erste der hier zusammenzustellenden Werke, schon vor der neunten Symphonie, im Sommer 1823, geschrieben, heißt

33 Veränderungen über einen Walzer
für das Pianoforte, 120. Werk

und ist bei dem Komponisten des Walzers, dem ansehnlichen Verleger Diabelli erschienen.

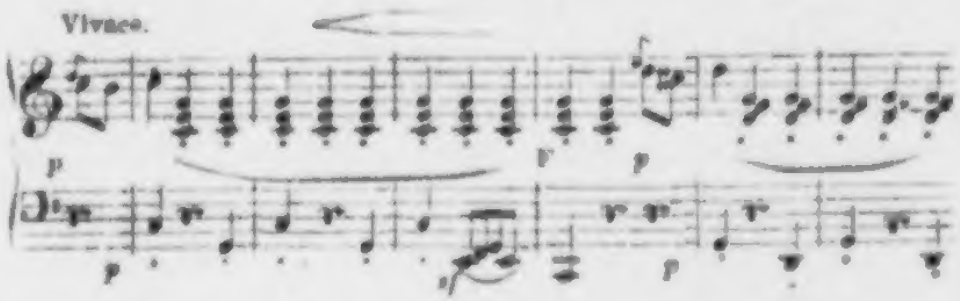
Dieses Werk hat seine eigne kleine Geschichte. Der ehrliche Bourgeois-Walzer im braunen Frack mit bauschigen Schößen und seinem breitlächelnden Gesicht voll altbackner Verschmitztheit war nun einmal zu hohen Ehren erkoren. Eine ganze Schaar von Tonsetzern (irren wir nicht, so waren es ihrer funfzig Pianisten) hatten sich um ihn und Diabelli's Tafel versammelt, und jeder hatte Eine Variation beigesteuert. Es war gutes, duftiges Heu. Dem glücklichen Walzervater und Verleger wuchs der Muth; er machte sich an Beethoven und bat ihn um sechs bis sieben Variationen für 80 Dukaten. Beethoven besah sich den Walzer und ging lachend darauf ein. Was war damit zu machen? — jene Priamiden hatten funfzigmal darauf geantwortet, alle in Glacéhandschuhen. Nun hatte Beethoven das Ding in Händen, — es war eigentlich wegen seiner Breitschweifigkeit und Wichtigthuerei nicht allzugut für Variationen geeignet, — er drehte und wendete es, daß bald diese, bald jene Seite hervortrat. So wurden aus den 7 Variationen 10, dann 20, dann 25, zuletzt 33, eins der gehaltvollsten und geistreichsten Klavierwerke, noch bis auf diesen Tag nur Wenigen bekannt, aber den Besten. Hans von Bülow hat es im Winter 1857/8 zum erstenmal öffentlich in Berlin aus dem Gedächtniße gespielt und für die geistvolle Darstellung gerechte Bewunderung geärntet.

Schon früher hatte Beethoven 32 Variationen über einen Satz von acht Takten (Th. I. S. 78) geschrieben; es war eine Studie, wie sich das Klavier munter benutzen lasse. Jetzt gab Beethoven eine andre Studie: er zeigte, was sich von Seinem Standpunkt aus mit einem Variationenthema anfangen lasse, — und wir wissen, daß die Variation die ihm eigenthümliche, stets geliebte, stets am fleißigsten von ihm angebaute Form war; in ihr schritt dieser Gedanke, den er innig und unabänderlich umfaßt hatte, fort. Bach

hatte einſt *) eine Reihe von Fugen gegeben über ein und daſſelbe Thema, um zu zeigen, was ſich aus einem Thema machen ließe. So that jetzt Beethoven mit der Variation. Beide Meiſter konnten begreiflich nicht an Erſchöpfung der Aufgabe denken; die iſt unmöglich, man kann Alles aus Allem machen. Beide gaben in großen Zügen das Bedeutendſte mit dem Unvorherzuſehenden; ſie ſetzten, jeder in ſeinem Gebiete, Säulen des Herkules; die Meilenſteine und Wegeruthen waren nicht ihre Sache.

Beethovens Werk iſt alſo nicht ein Werk der Begeiſterung, der Eingebung, ſo wenig wie Bach's; es iſt nicht einer treibenden Idee entſproſſen, das Hinausleben dieſer Idee. Aber es iſt das Werk eines Künſtlers, eines Mannes, der überall, wohin ſein Auge blickt, Leben ſchaut und Leben weckt. Und in dieſer Eigenſchaft iſt es karakteriſirend nicht blos für Beethoven, ſondern überhaupt für das Weſen und Geſchäft des Künſtlers. Es darf nirgends unbeobachtet bleiben, wo Beethoven begriffen werden will, und iſt für Künſtler und Kunſtjünger, wenn ſie es richtig anfaſſen, eine unſchätzbare Lehre. Daß es daneben dem Kunſtfreund' eine Reihe zum größten Theil entzückender, nie geſehener Bilder ſchenkt, verbürgt der Name des Bildners.

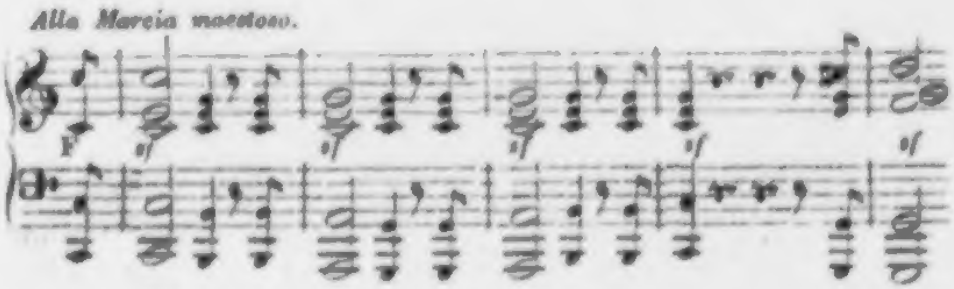
Beethoven alſo ſchaut dieſen Diabelli-Walzer an, der ſo



anſetzt. Er bemerkt, daß die Oberſtimmen ruhen, der Baß ſchreitet, der Satz im Auftakt anhebt. Dieſe triviale Wahrnehmung überträgt er (Var. 1) in ſeine Sprache. Alſo der Baß ſchreitet — er

*) In der „Kunſt der Fuge."

muß kräftig und stolz schreiten, das gebührt ihm. Der Auftakt muß hineinschlagen in den nächsten Takt, dazu muß der Rhythmus aus seiner Gleichgültigkeit hervor; die stilliegenden Oberstimmen mögen sich noch zurückhalten, aber dann müssen sie vor- und emporringen. Und so wird aus dem ledernen Bourgeois ein Mann, aus dem schleudrigen Walzer ein stolzer, frei und kühnschreitender Marsch,



Alles hat Mark, hat Straffheit in den Sehnen, bald erwacht auch die Melodie und regt, wie der Schmetterling, der sein Puppengefängniß bricht, Glieder und Flügel und hebt sich fest empor über dem immer nach unten rückenden Basse. Wenig so treffende Karakterbilder vermag unsere Litteratur aufzuweisen.

Das Bedeutsame des Werkes liegt aber nicht blos darin, daß jeder Lebenskeim entdeckt ist, sondern auch darin, daß dieselbe Wahrnehmung, einfach wie die oben ausgesprochenen, zu den mannigfach verschiedensten Gestaltungen benutzt wird. Dies aufzudecken, darf der Luft und dem Scharfblicke des Kunstfreundes überlassen bleiben*). Es folgt eine eigenthümlichste, reizvollste, launenhafteste, tiefsinnigste, tiefgefühlte Gestaltung der anderen; der üppige reiche Blütenkranz, den der Meister sich hier auf das Haupt gesetzt, bezeugt seine allfertige und allbelebende Meisterschaft reicher, als manches seiner idealen Werke in seinem fester geschlossenen Kreise vermocht hat.

Es war das letzte Variationenwerk: von der Form selber hat er nimmer scheiden mögen.

*) Die Kompositionslehre giebt dazu einige Winke.

Noch früher, als die Variationen, in der Zeit der Meſſenkompoſition, im Winter 1821 zu 1822, wurden die drei letzten Sonaten geſetzt.

Nicht blos die Gleichzeitigkeit der Entſtehung und die Folge der Herausgabe iſt es, was dieſe Sonaten verbindet, ſondern eine gewiſſe Einheit der Grundſtimmung und Grundrichtung. Noch ſteht der Meiſter in Kraft da, noch hat er Großes zu vollenden und mancherlei zu durchleben. Dem allen ungeachtet klingt durch alle dieſe Sonaten das Wort

Scheiden!

herdurch, ganz gewiß dem Komponiſten ſelbſt — wenn nicht die tiefwühlende Arbeit an der Meſſe ihm, wie wohl geſchieht, Bilder des Sterbens vorgeſpiegelt hat, — unbewußt, und unbeſchadet der Mannigfaltigkeit des Inhalts, der ſich in den drei Werken näher kundgiebt.

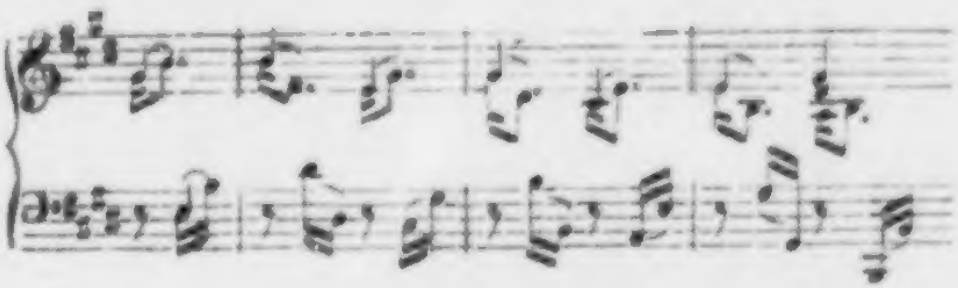
Wer übrigens dieſen Grundton der drei Sonaten vernommen hat, wird geſtimmt ſein, ähnliche Ahnungen, die wir (S. 276) bei der neunten Symphonie mitwirkend vermutheten, nicht als ganz willkührliche Vorausſetzungen anzuſehn. Man muß ein ſo tiefes und reiches Leben im Zuſammenhang der innerſten, meiſt nicht apodiktiſch nachweisbaren Vorgänge mit den nach außen tretenden Thatſachen auffaſſen.

Das erſte dieſer Werke, wenigſtens nach der Werkzahl,

Sonate für Piano, Op. 109,

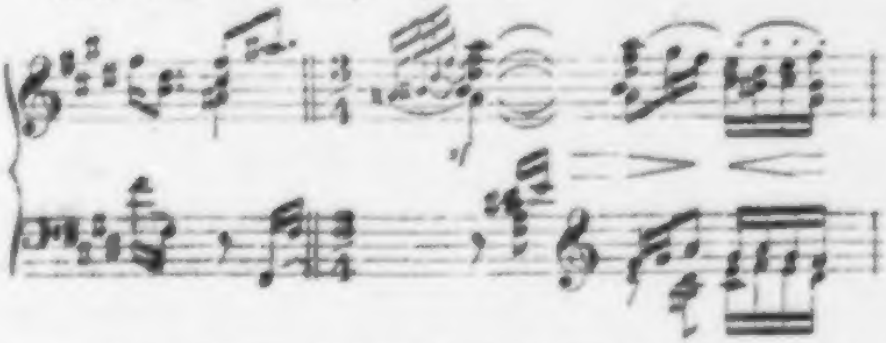
deutet keinen Bezug auf Beethovens Perſon an.

Der erſte Satz ſpielt ſo lieblich und ſanft, ſo harmlos, faſt gaukelnd.

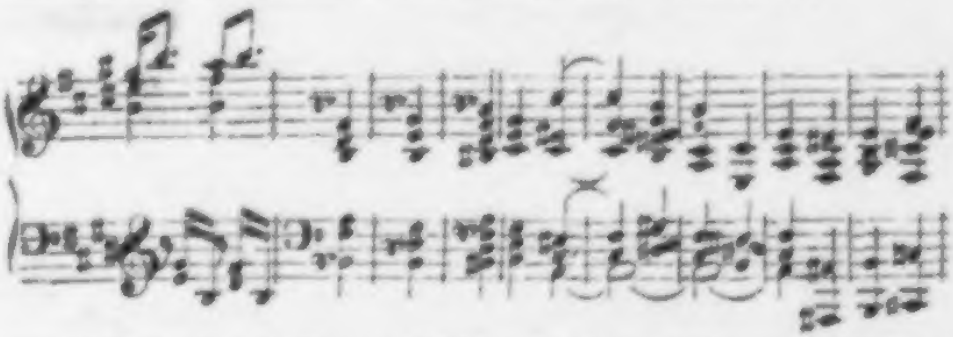


eine zarte, ſchöne Seele bewegt ſich vor uns. Doch das Leben iſt nicht immer ſo harmlos, als es ſcheint, es trägt oft unheimliche, ſchnell emporſchießende Keime in der Bruſt; ein ſchmerzlicher Einſchnitt (das Adagio espressivo) wie ein Stich im Innern durchzuckt jäh (ſchon nach 11 Takten des Allegro) das ſanfte Weſen, an dem wir uns eben erfreut, —

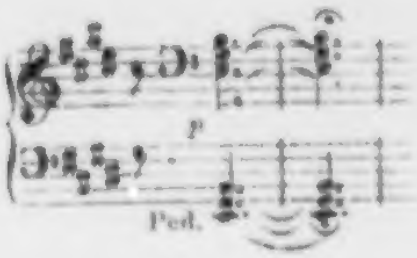
(Takt 11 des All°. *Adagio espressivo.*



das ſich in ſeiner Lieblichkeit aus den Windungen des Leids lächelnd wieder hinwendet zum harmloſen Daſein. Weiter ſpinnt ſich das hin, aber nun beunruhigter, andringender in der Bewegung, ja zuletzt überſpannt; oft iſt es, als verriethe ein großer, hohler Blick das innere Leiden, das ſich gern verbürge, uns nicht zu kränken. Wieder trifft das jähe Weh — und wieder, ſanfter, ſchüchterner will tiefe, liebenswürdigſte Seelengüte alle Angſt hinweglächeln. Es gelingt kaum; das heiter begonnene Spiel ſinkt andachtvoll aber zögernd in eine choralmäßige Akkordfolge, —



der ſchwindenden Hoffnung ſchleicht Ergebung nach, — ſpielt dann ſich weiter aus auf dem ſtill und tief ruhenden Grundton (Orgelpunkt) und ein leiſ' aber feſtgegriffener Schlußakkord



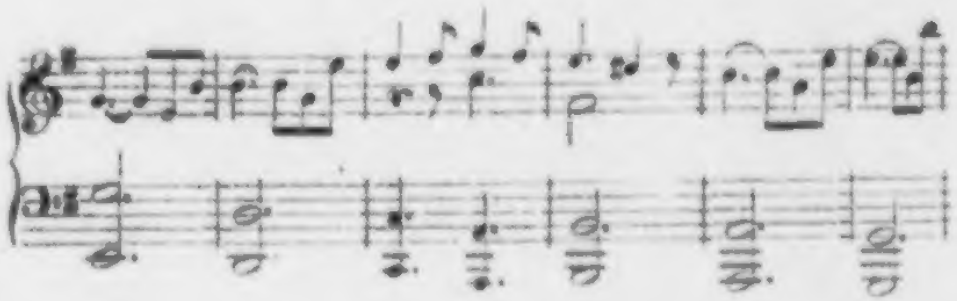
hallt (es iſt für ihn allein „Ped." vorgeſchrieben) lang und weit aus.

Auch Beethoven hatte einſt (Th. I. S. 249) dem Tod' entgegen zu ſeh'n geglaubt und aus tiefſter Bruſt geſeufzt: „Komm, wann du willſt! ich gehe dir muthig entgegen."

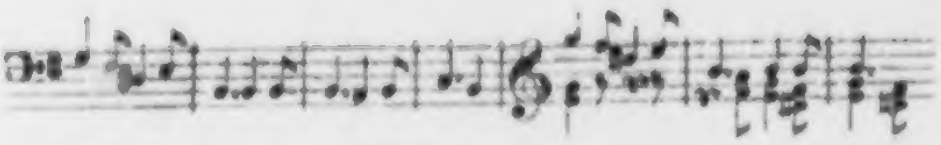
Der erſte Blick auf dieſen ganzen Satz findet ein Räthſel, dieſen wiederholten jähen Wechſel zweier ganz verſchiedner Gedanken. Tiefer eindringende Verſtändniß findet gerade im Gegenſatze beider die tiefe Einheit auf und löſet das Räthſel: es iſt der Kampf heitern lieblichen Daſeins gegen den zerſtörenden Eingriff. Das Leben, es *kann* und es *will* den Gedanken der Zerſtörung nicht faſſen, es *will* ſich feſthalten, es *will* ſich heiter fortführen, es birgt unter Lächeln den Schmerz, deſſen Zahn heimlich innen fortnagt und das Lächeln Lügen ſtraft und die Maske der Heiterkeit, die letzte Zufluchtſtätte, zerreißt. Das Glück iſt entflohn, der Schmerz bleibt, und *Ergebung* — iſt das letzte Wort.

Nicht das letzte.

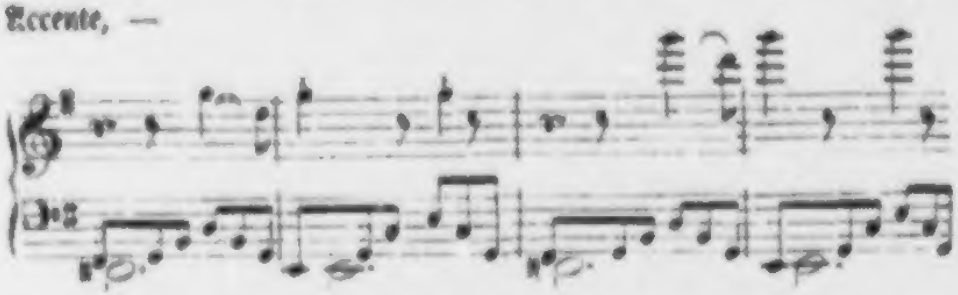
Ein ganz neuer, weithinflatternder Emoll-Satz, Prestissimo



ſchließt ſich voll ängſtlicher Haſt an, dazwiſchen wie tieferntönender, halbunverſtandener Zuſpruch, der liturgiſchen Anklang hat, von andern Stimmen (Umſtehender?)



wiederholt. Das treibt wie ſinnverwirrend, in geflügelter, unverſtandner Rede ſchier endlos, athemraubend fort, dazwiſchen Accente, —



in ängſtlich übertriebener Höhe, leiſe, unterbrochen, wie „helft, o helft .... mir!“ — dann angſtvoll Laufen, und wieder kirchengeſangliche Anklänge. Es iſt eine Scene aus dem Sterbezimmer, — oder ein Traum daher.

Vielleicht, — wir können kein Wort des Zeugniſſes für uns aufbringen, wer könnte und wollte auch alles beweiſen? — vielleicht ſchilt man, was wir angedeutet, unſern eignen Traum. Es ſei darum. Aber dem Kunſtwerk gegenüber ſind wir alle, Vollende oder Nichtvollende, Traumdeuter. Der wache Verſtand iſt es nicht, der das Kunſtwerk geſchaffen, ſo iſt er es auch nicht, der das Räthſel löſt, wie der Geiſt ſeine Idee in dieſen ſinnlichen Stoff eingeſenkt hat und aus ihm ſich offenbart. Das iſt das ewige Räthſel, wie Geiſt und Stoff, Gott und Welt Eins ſind. In jedem Kunſtwerke wiederſpiegelt ſich das Wunder dieſer Einheit; jedes an ſich iſt ein Räthſel, an dem ſich unſer Sinn, unſer Mitgefühl, unſre Phantaſie, unſre Pſychologie zu betheiligen ſelig ſind. Wer mehr verlangt, fordert die Klarheit der Wiſſenſchaft, eine Forderung, auf die kein Kunſtwerk und keine Kunſtbetrachtung ſich einzulaſſen hat.

Allerdings kann darum (Th. I. S. 286) niemand den Künſtler beſſer verſtehn, als der Künſtler.

Und wie, wenn wir doch ein Zeugniß fänden? — Ueber die Sonate, wie wir schon gesagt, nicht. Aber ein Zeugniß Beethovens selber über sein Quatuor Op. 132 Man wird bald sehn, wie nahe das hier einschlägt.

Der zweite Satz nach diesem seltsamen ersten ist eine von jenen, heiliger Andacht vollen Melodieen, wo die Seele still und tief in sich versunken staunt, auf das Vorübergeflossene zurücksinnt, — nicht sinnt, sondern die Bilder der Vergangenheit, im krystallhellen Strome dahinziehend, noch einmal schaut. Mancher Nachgedanke und mancher halbverlorne Seufzer folgt ihnen.

Soweit hat der Dichter Beethoven geschrieben. Der Musiker Beethoven (S. 210) hat Variationen folgen lassen. Sie sind sehr schön.

Das zweite Werk ist die

Sonate pour le Pianoforte, Op. 110,

aus Asdur. Sie hat zu ihrem ersten Satze ein wie ein Adagio oder Andante redendes Allegro, näher als Moderato cantabile molto espressivo bezeichnet, und für den Vortrag noch mit dem Zusatz „Avec Amabilita", vielleicht Stich- vielleicht Schreibfehler, was kommt darauf an? Es ist in ossianischem Sinne der Abschied vom trauten Saitenspiel. Noch einmal irrt die müde Hand über die Saiten der Harfe (dieser Gang ist höchst auffallend, nämlich gegen Beethovens Art sehr früh, schon mit Takt 11 eintretend und gar nicht aus dem Vorhergehenden motivirt), und sanfte Melodieen hauchen zart hinein; es ist etwas von wehmüthiger Rückerinnerung und nervoser Ueberspannung in ihnen. Der ganze erste Satz ist Ein Erguß in diesem Sinne.

Wild folgt in hastiger Kürze der zweite Satz, unerwartet ein wüstes Volkslied („ich bin liederlich, du bist liederlich", vergl. S. 23) in seine Hast hineinreißend. Hat selbst den reinen Sänger einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben, ein Hohn über das Narrenspiel, das sie Leben nennen, überschlichen? — Har-

senklang, wieder ganz unmotivirt, wie im ersten Satze, füllt den Schlußakkord.

Einleitung und Rezitativ führen dann, — Alles gestaltet sich hier persönlich, individuell, — zu einem „Arioso dolente" benannten Klagegesang, so zartgefühlt oder zartgestaltet, wie nur Er gekonnt. Ihm schließt eine still dahinwandelnde Fuge, — wie das Leben gleich verfließt, so hoch auch seine Wellen oft sich gehoben, — an, steigert sich und sinkt zurück in das noch sprechender wiederkehrende Arioso. Sein Verklingen führt die Fuge zurück, jetzt in der Verkehrung, — hier wie dort, hin wie her das stille Leben, das in sich selber, wie es sich auch wende (alle Formen der Fuge, Vergrößerung, Verkleinerung, doppelte Verkleinerung, Verkehrung, Engführung treten herbei) nicht mehr Befriedigung findet.

Das ist der dritte — oder dritte und vierte Satz. Auch der letzte Schluß, in die höchste Höhe sublimirt zur rauschenden Tiefe (erhebt sich der Geist über das Leben?) erklingt in Harfenart.

Die dritte

Sonate pour le Pianoforte, Op. 111,

in C moll tritt mit einer gewaltig Alles zusammenfassenden Einleitung auf und rollt im ersten Satze, Fugato, ein mächtig durchkämpftes Leben im Bilde der Rückerinnerung vor uns auf. Der zweite Satz (die Sonate hat nur zwei) bringt als Thema eine „Arietta", einen volksmäßigen Gesang, dessen seltsam auseinander gelegte Stimmen, dessen tief hinabwandelnder Baß, dessen Wendung (im zweiten Theile, der erste war C dur, die Taktart $\frac{9}{16}$ Takt) nach A moll mit den hindurchklingenden Schlägen auf e . . . e . . ., dessen ganze Führung an jene Liederweisen letzten Geleits erinnert. Variationen führen die Anregungen der Arietta weiter, wer kann Alles sagen? und wer vermöchte Alles zu beweisen? „Ich habe da viel hineingeheimnißt!" hat einmal Goethe bei solchem Anlaß gesprochen.

In der Zeit nach diesen Kompositionen, am 28. September 1823, besuchte ihn ein Engländer, von einem Freunde H . . . eingeführt,

übrigens von früher her ihm bekannt. Er gewährt uns einen lebendigen Anblick von Beethovens damaligem Sein.

„Er sah mich erst starr an, gleich darauf aber schüttelte er mir herzlich die Hand, wie einem alten Bekannten; denn er erinnerte sich deutlich meines ersten Besuchs im Jahr 1816, obgleich dieser damals nur sehr kurz gewesen war, — ein Beweis seines vortrefflichen Gedächtnisses. — Ich fand zu meinem tiefen Bedauern eine große Veränderung in seinem Aeußern, und es fiel mir augenblicklich auf, daß er sehr unglücklich sein müsse. Seine späteren Klagen gegen H... bestätigten meine Besorgniß. Ich fürchtete, daß er kein Wort von dem, was ich sagte, verstehen würde. Ich irrte mich jedoch, denn er begriff alles, was ich ihm laut und langsam sagte..... Erwähnen muß ich jedoch, daß, wenn er Klavier spielte, er in der Regel so anschlug, daß 20 bis 30 Saiten es büßen mußten. Es giebt übrigens nichts Geistreicheres, Lebendigeres und, um einen Ausdruck zu gebrauchen, der seine eignen Symphonien so gut bezeichnet, nichts Energischeres, als seine Unterhaltung, wenn man ihn einmal in gute Laune versetzt hatte. Aber eine ungeschickte Frage, ein übelangebrachter Rath, z. B. in Bezug auf die Kur seiner Taubheit, reichen hin, ihn für immer zu entfremden.... Er stellte mir seinen Neffen vor, einen schönen jungen Mann von 18 Jahren, den einzigen Verwandten, mit dem er auf freundschaftlichem Fuße lebte..... Die Geschichte dieses Verwandten setzt die Herzensgüte Beethovens ins hellste Licht. Der liebevollste Vater hätte nicht größere Opfer für ihn bringen können, als er gethan."

Später gehn sie in's romantische Helenenthal, um da zu speisen. Der Engländer fährt fort:

„Beethoven ist ein tüchtiger Fußgänger und hat seine Freude an mehrstündigen Spaziergängen, besonders durch eine wild romantische Gegend; ja man erzählte mir, daß er ganze Nächte auf solchen Exkursionen zubringe, und oft mehrere Tage von Hause wegbliebe. Auf unserm Wege nach dem Thale blieb er oft plötzlich stehen und zeigte mir die schönsten Punkte, oder bemerkte die Män-

gel der neuen Gebäude. Ein andermal schien er wieder ganz in sich versunken und summte blos auf unverständliche Weise vor sich hin. Ich hörte jedoch, daß dies seine Art zu komponiren sei und daß er nie eine Note niederschreibe, als bis er sich einen bestimmten Plan vom ganzen Stücke gemacht habe. — Da der Tag ausnehmend schön war, so speisten wir im Freien, und was Beethoven besonders zu gefallen schien, war, daß wir die einzigen Gäste im Hotel und den ganzen Tag für uns allein waren. Die für uns bestellte Mahlzeit war so luxuriös, daß Beethoven nicht umhinkonnte, Bemerkungen darüber zu machen. „Wozu so viel verschiedne Gerichte?" rief er. „Der Mensch steht doch wenig über andere Thiere erhaben, wenn sein Hauptvergnügen sich auf die Tafel beschränkt." Solcher Betrachtungen machte er noch mehrere während der Mahlzeit. Von Speisen liebt er blos Fische, und darunter ist die Forelle sein Liebling. Er haßt allen Zwang, und ich glaube nicht, daß es noch Jemand in Wien giebt, der von allen, selbst politischen Gegenständen mit sowenig Zurückhaltung spricht, wie Beethoven. Er hört schlecht, aber er spricht außerordentlich gut und seine Bemerkungen sind so karakteristisch und originell wie seine Komposition.

Während des ganzen Verlaufs unsers Tischgespräches war nichts interessanter als was er von Händel sagte. Ich saß neben ihm und hörte ihn ganz deutlich auf deutsch sagen: „Händel ist der größte Komponist, der je gelebt hat!" Ich kann es nicht beschreiben, mit welchem Ausdruck, ich möchte sagen, mit welcher Erhabenheit er über den Messias jenes unsterblichen Genius sprach. Jeder fühlte sich ergriffen, als er sagte: „Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe knieen." Wiederholt suchte ich das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber umsonst. Ich hörte ihn nur sagen: „In einer Monarchie wissen wir, wer der erste ist", — was sich auf diesen Gegenstand beziehen mochte oder auch nicht. Ich hörte später, daß Beethoven bisweilen unerschöpflich im Lobe Mozarts sei. Bemerkenswerth ist, daß er es nicht hören kann,

wenn man seine frühern Werke lobt, und ich erfuhr, daß man ihn am sichersten ärgerlich machen könnte, wenn man ihm über sein Septuor und seine Trios Komplimente machte. Seine letzten Schöpfungen hat er am liebsten, darunter seine zweite Messe, die er für sein bestes Werk hält. Er ist jetzt beschäftigt, eine neue Oper, Namens „Melusine" zu schreiben, deren Text von dem Dichter Grillparzer ist." .....

„..... Noch viel könnte ich von diesem außerordentlichen Manne erzählen, der nach dem, was ich gesehn und erfahren habe, mich mit der tiefsten Verehrung erfüllt hat. Die freundliche Weise, womit er mich behandelt und mir Lebewohl gesagt, hat einen Eindruck gemacht, der für das Leben dauern wird."

In Geistesfrische stand er noch da, das erfahren wir hier von einem wohl beobachtenden Zeugen; und seine Rüstigkeit war, wenn auch durch viel Erlebtes und die aufreibende Arbeit solchen Schaffens angetastet, doch noch keineswegs gebrochen.

Dies giebt dem Grundton solcher Werke, wie wir eben betrachtet, eine mehr geistige und darum höhere Bedeutsamkeit. Dasselbe gilt von dem, was noch zu betrachten bleibt.

Es sind das die letzten Quartette, die theils neben der letzten Symphonie, theils nach ihr hervortreten und sich von allen frühern durch ein nervös oft bis zur Krankhaftigkeit geschärftes Gefühl und durch eine nirgend Befriedigung findende Unruhe kenntlich genug unterscheiden, übrigens neben diesem einen hervorgehobenen Zuge so viel Züge der Kraft und des innigsten Gefühls in sich schließen, daß sie den Quartettisten mit gutem Grund als Unschätzbarkeiten gelten.

Das merkwürdigste von ihnen allen ist das

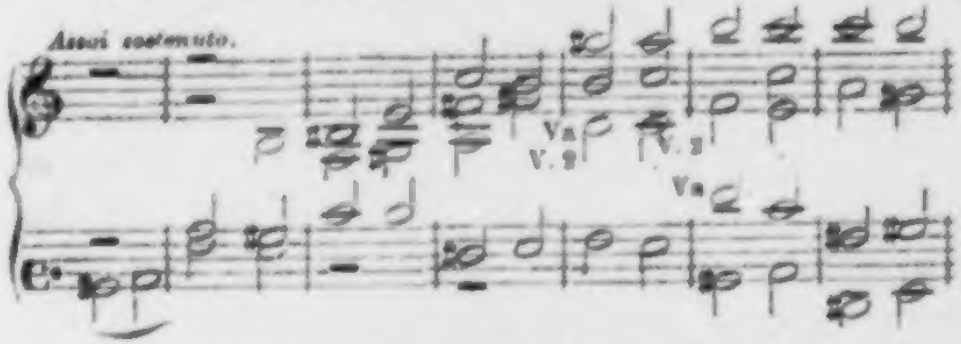
Quatuor Op. 132,

das funfzehnte der Quartette, eins von den drei dem Fürsten Galizin zugeeigneten; deßhalb das merkwürdigste, weil es urkundlich das Zeugniß bestimmten Inhalts an sich trägt (wie wir schon an einigen frühern Werken gefunden), und weil sein äußerlicher

Anlaß bekannt iſt. Es iſt nämlich im Frühling 1823 nach langer Krankheit geſchrieben.

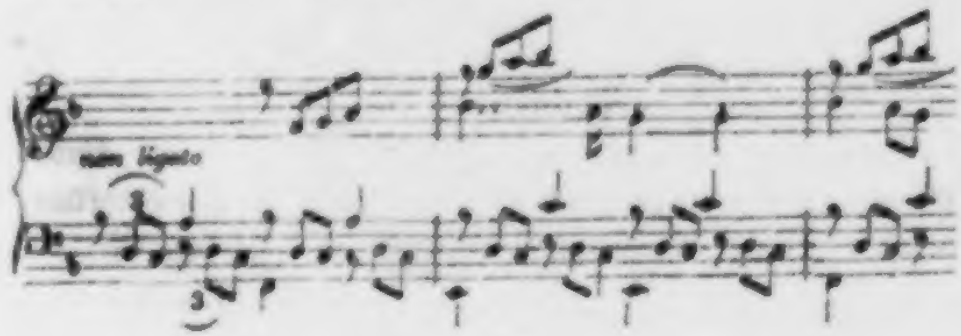
Die Erinnerungen daran hat Beethoven im Quatuor niedergelegt; man kann ſie Schritt für Schritt verfolgen. Der Schauplatz des ganzen Tongedichts iſt das Siechbett, Nervoſität, reizbarſte, krankhafteſte, iſt der Grundton, die Saiten-Inſtrumente mit dem nagenden Beiklang des Bogenſtrichs ſind hier das einzig geeignete, ſpezifiſche Organ.

Die Einleitung ſchon

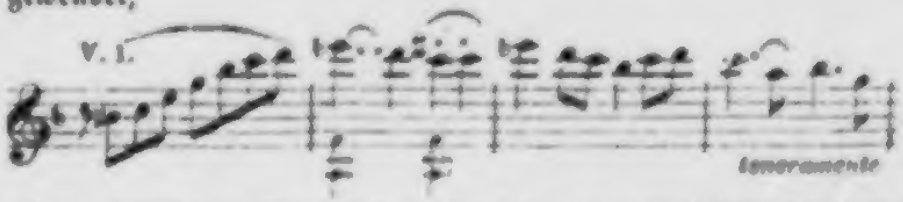


iſt ein Bild der leis', unheimlich ſchleichenden Krankheit mit ihren ſchmerzhaften Dehnungen; man beobachte nur den Gang der einzelnen Stimmen, z. B. der Bratſche.

Fieberhaft haſtig bricht im erſten Satz (Allegro) die erſte Violin hinein, weilt ängſtlich geſpannt, wendet ſich in leiſem Klaggeſinge, rafft (Hauptſatz) ſich in Kraft, die noch im Grunde des Daſeins unausgetilgt weilt, empor. Der Seitenſatz kann natürlich nicht nach dem allgemeinen Tongeſetz im hellen C dur auftreten, er wählt das ſchattige weiche F dur zu ſeinem troſtvollen und doch beunruhigten und unterbrochenen Zuſpruch,



dem ſogar die Schlußwendung in das friſchere C gewährt iſt. Aber gleich verräth der Nachſatz, in überſpannter Höhe nach B gewendet,



wieder kränkelnde Nervoſität. Im Gange darauf läßt ſich friſcherer Kräfte Zuſtrömen und — nicht ſchmerzloſes Aufraffen ſpüren.

Man könnte dem Tonbau mit pathologiſch-pſychologiſcher Beſtimmtheit*) nachgehn und würde durchaus jeden Schritt gerechtfertigt finden. Von Allem, was hier zu entwickeln wäre, ſei nur auf die Stellung des Seitenſatzes hingewieſen. Im erſten Theile konnte er nicht in C dur, nur im weichern F dur auftreten. Im zweiten Theil ſtellt er ſich in C dur auf, dieſer Theil zeigt erfriſchtere Kräfte. Im dritten Theil ergreift er ſogar A dur, aber gleich folgt A moll und da wird auch geſchloßen.

Dem zweiten Satz fühlt ſich das keimende Wohlgefühl der Geneſung an, wenn auch noch in kurzen Athemzügen, zerſtreut da und dort anknüpfend; es iſt noch kein gefeſteter Zuſtand, das zeigt beſonders der zweite Theil. Nachdem Theil I in E dur geſchloſſen, tritt jener in C dur auf, geht über F dur fröſtelnd nach G moll, wieder nach F dur und G moll, um ſich doch noch an C feſtzuhalten. Der dritte Theil und der Anhang bringt den Hauptton wieder.

Wunderſam tritt nach ſolchem Schwanken das Trio abermals in A dur auf, Umhergreifen und nicht von der Stelle Kommen; es iſt wieder krankhaft aufgeregte Nervoſität, die ſich hier in den höchſtgeſpannten Chorden,

*) Daß Beethoven hier ſolchen Vorſtellungen nachgehangen (er hat mit Worten darauf hingewieſen, wie wir gleich finden werden; mag den Vermuthungen über die Sonate Op. 109 zu Statten kommen; es bezeugt wenigſtens die Möglichkeit ſolcher Vorſtellungen. Und warum ſollten ſie dem Tondichter verſchloſſen ſein?

die sich in der weitgezogenen und doch nicht von der Stelle kommenden Melodie fühlt. Nach den vorhergegangenen kurzgemeßenen Sätzen von je 2 Takten fällt schon die Weite dieser neuen Weise auf: es sind 11 Takte, die sich sogleich wiederholen (wobei nacheinander Bratsche und Violoncell sich, wie zuvor die zweite Violin, einführen und die Oktav A-a aushalten) also zweimal 11 Takte, worauf der erfrischtere zweite Theil weit ausgesponnen an den ersten Anfang (Krankheit, Adagio des ersten Satzes) leis' erinnert und Theil 1 abgekürzt als Th. 3 wiederkehrt.

Das Alles, und was man sonst herauslesen mag, kann angezweifelt, als willkührliche, nämlich unbeweisbare Phantasie zurückgewiesen werden. Es sei darum.

Aber Beethoven wenigstens steht unsrer Auffassung zur Seite. Mit ganz bestimmten Worten bezeichnet er den dritten Satz, Molto Adagio, als

„Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità da un guarito."

und auf dem, dem Fürsten Galitzin übersandten Manuscript hat er eigenhändig das Adagio als

„Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit."

überschrieben. Und daß das nicht etwa später hinzugethane Gedanken sind, beweist nicht blos der Inhalt, sondern das Ergreifen der alten, selbst krankhaft-weichen lydischen Tonart.*) Und daß endlich nicht blos eine allgemeine Stimmung angedeutet, sondern

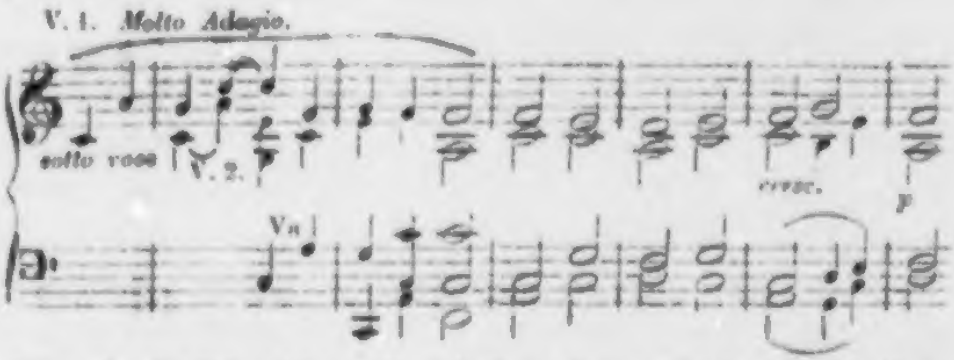
*) Kompositionslehre, Theil I.

ein Zuſtand durch ſeine verſchiedenen Momente verfolgt werden ſoll, beweiſt nicht allein wieder der Inhalt, ſondern die zweite Inſchrift,

„sentendo nuova forza."

zu dem zweiten Gedanken.

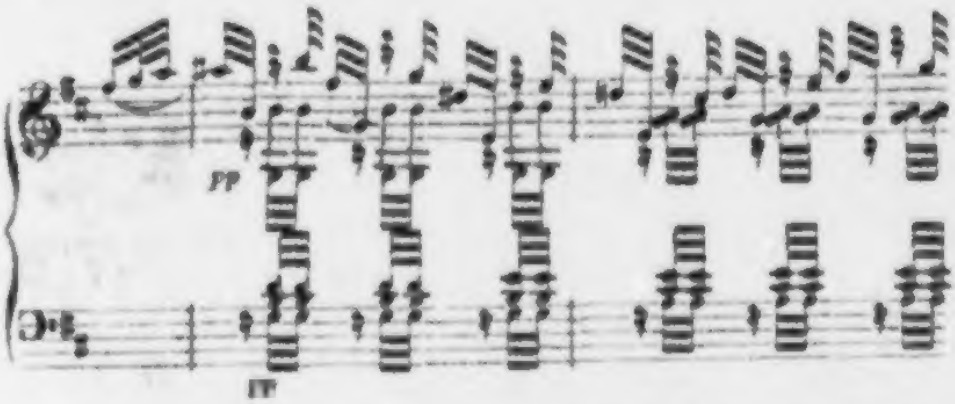
In dieſem dritten Satze wechſeln zwei Gedanken. Der erſte iſt der „Dankgeſang", choralartig, mit nachahmenden Vor- und Zwiſchenſpielen.



ſtreng im lydiſchen Ton, alſo mit Vermeidung des h, das die Tonart, nach dem Syſtem der Kirchentonarten, in das ioniſche genus molle verwandelt haben würde. Es verſteht ſich, daß Beethoven hierbei nicht auf Alterthümerei oder Gelehrtthuerei ausgegangen, ſondern nur durch künſtleriſche Intuition geleitet worden iſt.

Die Wiederholung der letzten Choralſtrophe führt auf a-cis-e und damit auf den zweiten Gedanken, D dur $\frac{3}{8}$,

der mit sentendo nuova forza überschrieben ist. Wunderlich zeichnet sich hier die mehr geistige Kräftigung; es ist nicht stoffige Gedrungenheit, nicht Muskel, sondern Nerv, kühner Umblick und doch noch Nachgefühl nervoser Gereiztheit. Die erste Violin übernimmt vereint, gemischt mit der zweiten (ja für Augenblicke sinnvoll ineinandergewirrt mit ihr) den Gesang, bis sie ihn in unnachahmlicher Anmuth, ja mit der Ueberschwenglichkeit verjüngter Lebenskraft, die alle Pulse durchzittert,



zu Ende führt, — nicht ohne Nachgefühl der Dumpfheit überstandner Leiden; diese letzte Wendung ist cantabile espressivo (S. 28 der Partitur) überschrieben, man beachte für unsre Bedeutung das Violoncell.

In Ddur, im più piano, erlischt der Satz; pianissimo klingt e-g-c (statt c-g-h-c) nach und der erste Gedanke kehrt wieder, die Choralmelodie hochliegend, hochgespannt, das Einleitungs-Motiv mit synkopirender rhythmischer Aenderung, wird als Figuralmotiv*) gegen den Choral durchgeführt; die Synkopen und Pausen treten ein, wo Gefühl oder Nerv die Ruhe und Festigkeit ausschließt.

Der zweite Gedanke kehrt wieder in höherer Spannung; es

*) Figuration des Chorals ist eine polyphone Kunstform, in der die der Choralmelodie (cantus firmus) zugesellten Stimmen nicht blos unselbständige Begleitungsstimmen sind, sondern selbständigen Inhalt haben, der sich gewöhnlich aus einem einzigen Motiv (Figuralmotiv) entwickelt. Beethoven hat diese Form nur hier angewendet, daher sie hier und nicht Th. I. S. 96 zur Sprache gekommen ist.

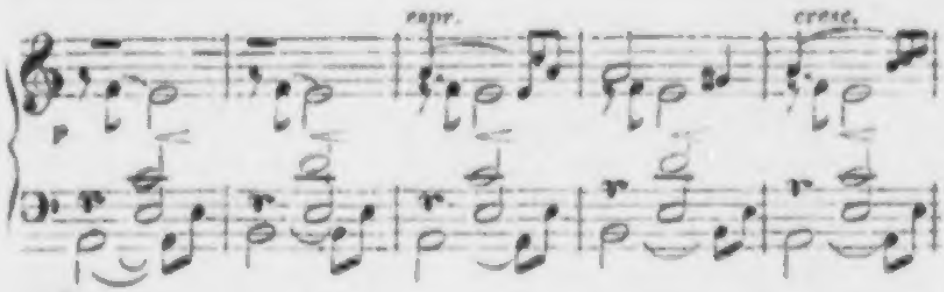
ist eine von diesen Beethovenschen Veränderungen aus dem Innigen in das Innerlichste.

Zuletzt schließt der Choral, „con intimissimo sentimento" überschrieben. Aus jenem Motiv ist ein beweglicheres hervorgebildet, das nachahmungsweise, gegenüber dem Choral, der ebenfalls nachahmungsweise durch alle Stimmen geht, eine zweite Figuration bildet.

Als vierter Satz tritt ein Allegro marcia assai vivace, A dur, auf: es ist der Einherschritt des der Genesung Nahen und Sichern, frische Kraft, wenn auch nicht Vollkraft, aber fester Schritt.

Ein Rezitativ (Selbstgespräch, Entschlüsse) schließt an, setzt hell und fest im hellen C dur ein und führt mit einem kadenzartigen dezisiven, rasch ergriffenen Schluß, in den

fünften Satz, Allegro appassionato, A moll, $\frac{3}{4}$. Das ist nun wieder ein wunderwahres Tonbild. Es geht hinaus zu neuem Leben und Wirken. Aber das jugendfrische, ungebrochene Leben ist es nicht. Das Siechthum ist überwunden; aber, was es geraubt, ist unvergessen, und jene ursprüngliche, unberührt frische Kraft hat nicht wiederkehren können. Das spricht sich in der Molltonart und in der Hast und Unruhe der Bewegung, gleich zu Anfang im Hauptsatz,



und durch den ganzen Verlauf des Satzes auf das Deutlichste aus. —

Ueberblickt man dieses ganze Quatuor mit sinniger Aufmerksamkeit, so stellt sich an ihm der gemeinsame Karakter aller dieser letzten Quatuors (Opp. 130 bis 135) klar heraus. Die Melodie

iſt in ihnen auf das Höchſte, Freieſte und Feinſte zur geiſtigen Sprache ausgebildet, ſo überlegen gerade in der Feinheit des Rhythmus und der Tonfügung, daß die Annahme des Herrn Fetis und ſeines Nachſprechers Oulibicheff, der Gehörmangel*) habe nachtheilig auf die ſpätern Kompoſitionen gewirkt und ihnen jene „hors de grammaire" ſtehenden Züge eingeſchmuggelt, die die Schulkritik (Th. I. S. 240) nicht müde geworden iſt, anzumäkeln, in ihrer vollen Grundloſigkeit nackt und bloß daliegt.

Dieſe Ausbildung der Melodie bethätigt ſich aber nicht in einer einzigen, der ſogenannten Hauptſtimme. Sie durchdringt alle Stimmen, jede geht in höchſter Freiheit daher, als wäre ſie ganz allein da, es iſt die vollkommenſte Dramatik, in der ebenfalls kein Karakter um der Andern willen, ſondern jeder für ſich in freieſter Entwickelung ſeines Daſeins auftritt. Unter den Muſikern hat einzig nur Seb. Bach Tiefſinn und Muth zu gleicher Freiheit für alle Perſonen (Stimmen) gefunden. Ja, — wir müſſen es wiederholen, — dieſe wahrhaft republikaniſche Freiſinnigkeit führt Beethoven wie Bach zu großartiger Unbekümmertheit um einzelne harmoniſche Härten, — und hierin haben eben jene Beſchwerden der Schulgerechten ihren Anlaß. Jenen großen Männern war aber vollkommen klar geworden, daß das Leben der Muſik in der Melodie — oder in den mehrern Melodieen enthalten iſt, die miteinander gehn und ſich neben und gegen einander zu behaupten haben. Denn in der Dra-

*) Es iſt überhaupt etwas Räthſelhaftes mit dieſer Taubheit Beethovens. Schon 1816 findet man ihn unfähig, ſeine Werke ſelbſt zu dirigiren, 1822 zeigt ſich das auf das Schmerzlichſte, 1824 vernimmt er den Beifallſturm des vollen Hauſes (wir werden das Nähere noch hören) nicht. Gleichwohl iſt 1816 und 1817 ſein Gehörmangel im Klavierſpiel noch nicht zu bemerken, 1822 phantaſirt er noch meiſterlich in geſelligen Kreiſen, 1824 im April ſtudirt er den Sängerinnen Sontag und Unger ihre Partien in der Meſſe und neunten Symphonie, 1825 im Auguſt das A moll-Quatuor Op. 132 ein. Man muß annehmen, daß in ſolchen dringenden Fällen ſein Wille den allmählig abſterbenden Gehörnerven neue Spannkraft verliehen (er ſoll mit dem linken Ohr noch einzelne oder wenige Stimmen, nicht aber Maſſen haben auffaſſen, d. h. in ihre Einzelheiten eindringen können) habe, während das in gleichgiltigern Momenten, wie die Konverſationshefte zeigen, längſt nicht mehr der Fall war.

matik wie im Leben kommt es vor Allem darauf an, daß Jeder er selber, ein ganzer Mensch sei, mag es dann auch zwischen Einem und dem Andern gelegentlich Anstoß, ja harte Stöße geben; „Aergerniß muß kommen!“ hat der friedseligste der Menschen schon gesagt. Das können aber die Franzosen in ihrer durchaus konventionellen und konversationellen Kunst nimmer fassen, nur die Deutschen und die Britten sind dieses Gedankens mächtig worden.

Noch ein zweiter gemeinsamer Zug jener Quartette wird an dem oben Besprochenen anschaulich: die Vielheit der Sätze, — das heißt aber der Gedanken oder Vorstellungen. Das A moll-Quartett hat seine Einleitung und den ersten Satz, dann seinen zweiten Satz (sonst Scherzo benannt) mit einem dritten (sonst Trio) und der Wiederholung des ersten. Das Adagio mit seinem zwiespaltigen Inhalt ist der vierte oder dritte Satz, der Marsch jedenfalls der vierte; das Rezitativ haben wir als Ueberleitung zum Finale, dieses als fünften Satze genommen, man könnte gleichwohl nicht ohne eine gewisse Berechtigung statt der fünf Sätze sieben annehmen. Und zwar, was wohl zu merken, handelt es sich hier nicht um eine beliebig zu erweiternde Reihe von Unterhaltungs-Sätzen, wie im Septuor; hier tritt Alles mit innerer Nothwendigkeit auf für die Idee des Tongedichts. Gleiche Satzzahl zeigt sich auch in dem Quatuor Op. 130.

Die Vielheit ganz verschiedner, nur in der Einheit der Grundidee zusammengehöriger Gedanken läßt sich sogar bis in das Innere der einzelnen Sätze verfolgen, wozu die Kanzone (S. 306) ein schlagendes Beispiel giebt.

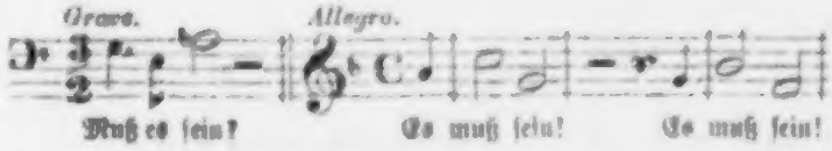
Wie wär' es anders möglich gewesen? Der einsame, weltverschloßne Künstler versank immer tiefer in sein innerlich Leben, gleich dem Anachoreten, der in der thebaischen Wüste mit sich allein und von den Sendboten seines Gottes und dem Versucher mit seinem Gelichter beschickt und im Dämmerschein heiliger Gesichte der Welt und ihrer festen Gestalten längst vergessen ist. Lange genug hatte Beethoven diese Gestalten und Welterlebnisse gebildet, und das

war in plastischer Festigkeit geschehn, wie es mußte. Jetzt, gegen das Ende, — das Quatuor in A steht auf dem Uebergangs-Punkte, gleichviel, ob die Zeitrechnung es bestätigt, — sind es Gedanken, Anschauungen, Träume, die sich nicht plastiziren lassen. Es giebt Gedanken, Erinnerungen, Gesichte, die herantasten an die zagende Seele, nebelhaft vergehn — aber wiederkehren, hart anschlagen und erschrecken und unabweislich nachdrängen, und in Bangniß nachzittern bis zum Lebensende. Der edle Geist ergiebt sich dann in Anmuth, fast in Freudigkeit. Es giebt Gedanken, die man nicht ausdenken kann, denen man ahnend bald, bald zweifelnd nachstaunt.

Dergleichen viel regt sich in den letzten Quatuors, so namentlich auch in dem letzten

Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, Op. 135, das Beethoven seinem Freunde Wolfmeier gewidmet. Wer unterfinge sich überall den geistigen Inhalt und Zusammenhang in diesen Werken mit bestimmtem Worte zu fassen. Selbst das Wort wird zum Räthsel. Ueber dem Finale des wolfmeierschen Quatuors steht

„Der schwergefaßte Entschluß"

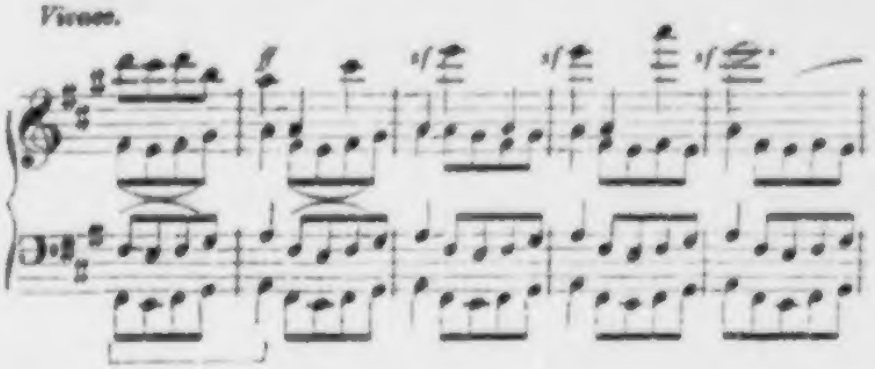


und die Motive werden werden im Finale weiter verwendet. Kaum erklären die Worte das Finale*), dem man vielleicht eine andre Ueberschrift,

*) Nichts ist vielen Menschen annehmlicher, als wenn ein räthselhaft, ja unbegreiflich Erscheinendes auf einen ganz natürlichen und alltäglichen Vorgang zurückgeführt werden kann; dann ist aller Mühsal des Nachsinnens ein Ende und die Nachsinnenden sind Thoren gegenüber den Bequemen. So erzählt Schindler, daß jene Frage „Muß es sein?" mit der Antwort und der musikalischen Formulirung nichts seien, als Nachklänge aus Beethovens Junggesellen-Wirthschaft. Die Haushälterin habe Geld verlangt, er habe gefragt, muß es sein? und sie habe geantwortet: es muß sein. Oder auch — also schon zweierlei Ursprung! welcher ist der erdichtete? oder sind sie es beide? — es beziehe sich die ganze

„Ergebung!"

beifügen könnte; schwerlich erhellt das Finale den Inhalt des Tonwerks. Vieles erscheint hier, man weiß nicht, woher es kommen und stammen mag. So in der zweiten Partie des zweiten Satzes (nach früherm Neuggebrauch des Trio zum Scherzo) deren Melodie so leicht und anmuthig Anfangs hinauftanzt aus dem Baß in die erste Violin (S. 14. der Partitur) die grollende Wiederholung des ersten Motivs über der luftigen Schwebe der Melodie (das Motiv ist hier mit ⌣ bezeichnet)



die in dreifachen Oktaven 47mal hintereinander geschieht. Hat sich dies Tonbild, vielleicht aus den kranken Hörnerven (es wäre die einzige Spur eines unmittelbaren Einflusses des Physischen auf das Psychische bei Beethoven) im Geiste saufend eingenistet? ist es äußerstes Beharren in irgend einer Verstellung? —

Aufschrift auf einen Hergang ähnlichen Inhalts mit einem Musikverleger. Beide Ueberlieferungen „betreffen den Artikel Geld, und sind nichts als unschuldige Scherze."

Mögen beide Sagen wahr sein, oder nur eine: was beweisen sie? nichts und gar nichts. Ist dieses Quatuor, oder auch nur das Finale Scherz? sind auch nur die Motive, besonders das erste scherzhafter Natur? Wenn hierauf unbedenklich Nein auf Nein geantwortet werden muß, so mögen jene Sagen wahr sein, oder nicht; immer bleibt die Frage: was bedeuten die Motive, was bedeutet das Quatuor? was muß im Geiste des Künstlers vorgegangen sein, um die angeblich ganz äußerlich gefundnen Motive und Worte in dieses Werk und seinen Zusammenhang zu bringen? Auch Schindler wird den wesentlichen Punkt gleich bei der Erzählung gewahr. Er schließt sie mit den Worten: „Welchen Pallast aber hat Beethoven auf diese unschuldige Basis aufgebaut, die gleichwohl etwas profaischen Ursprungs ist!"

Sehr ernste, schicksalsergebene Gedanken eines edlen Geistes reden zu uns aus dem folgenden dritten Satze, Lento assai e cantante tranquillo überschrieben. Es war Beethovens letztes Quatuor, das muß man im Auge behalten.

Alle diese Werke scheinen uns, neben ihrem besondern Inhalte zu sagen:

Er stand an der Gränze seiner Aufgabe;

ihm ziemte dann, zu sterben.

Der Ausgang.

Wohl mag man das Ende des Lebens, wenn es in würdiger Gestalt erscheint, ein letztes Glück preisen. Als Aeschylus im Greisenalter sich, da seine Zeit vorüber war, aus dem Vaterlande verbannt hatte, zu Gela in Sizilien seine letzten Tage zu leben und einst vor den Mauern der Stadt saß, sich an der heitern Sonne zu laben, da flog hoch über ihn hin ein Adler mit der geraubten Schildkröte in den Fängen. Um sie am Fels zu zerschmettern, ließ er irrend sie auf die glänzende Scheitel des Dichters hinabfallen. So starb Aeschylus, dem geweissagt war, ein himmlisch Geschoß werde ihn fällen.

Nicht Jedem, der es verdient, ist das Ende so bezeichnend und dem Lebensinhalt entsprechend beschieden. Der Tod, dieser Hohn des Lebens, tritt den Menschen wohl auch in schadenfroher Verneinung der Lebensrichtung an, so den Philosophen Hegel, den Kämpfer um den absoluten Geist, in stofflich-widrigstem Siechthum. Dagegen giebt es für den Scheidenden und die Ueberlebenden nur eine Wehr: Festhalten am wahrhaften Inhalt des Lebens.

Beethovens Ausgang war vielfach getrübt, sein Tod ihm durch Wassersucht, diesen widrigen Ausdruck organischer Erschlaffung, bestimmt; wir werden nur noch Trübes zu berichten haben. Er selber hielt straff und tapfer am Bewußtsein seines Lebens und Schaffens fest; nach einer schmerzhaft ängstigenden Punktur hatte er noch Laune genug, auszurufen: Besser, Wasser aus dem Bauch', als in den Werken.

Wenden wir uns ohne Weiteres an den Verlauf der letzten Freuden und Leiden.

Nachdem Beethoven bereits im Herbst 1822 zum Ehrenmitglied der stockholmer Akademie der Künste und Wissenschaften ernannt worden war, fand auch „die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats" im Jahr 1823, nach zehnjährigem Bestehen und nachdem sie bereits mehrere einheimische und auswärtige Künstler zu Ehrenmitgliedern ernannt hatte, sich veranlaßt, Beethoven das Diplom eines Ehrenmitglieds zuzusenden. Beethoven, durch die Verspätung verletzt, war kaum zu bewegen, das Diplom nicht zurückzuschicken; die in solchen Fällen übliche Antwort unterblieb.

Verhängnißvoller sollten die Folgen einer andern Ehrenbezeigung sein. Im Herbst 1823 ward Beethoven von der Administration des Hofopern-Theaters eingeladen, den Fidelio, der wieder einmal in Scene gehen sollte, zu dirigiren. Beethoven war sogleich bereit. Zwar war schon ein Jahr früher, am 3. Oktober 1822, die Aufführung der „Ruinen von Athen" mit der neuen Festouvertüre in C dur (S. 176) nichts weniger als glücklich abgelaufen; aber Beethoven war sich nicht bewußt worden, daß er selber durch die Unzulänglichkeit seines Gehörs, durch unabläßiges Hinlauschen und Zurückhalten des Taktes den größern Theil der Schuld getragen hatte.

Jetzt begab er sich in Schindlers Begleitung zur Probe des Fidelio. Aber schon bei den ersten Nummern zeigte sich die Unmöglichkeit, fortzufahren. Er nahm nicht nur die Bewegung bald schneller, bald langsamer, als Sänger und Orchester gewohnt waren, sondern wieder führte seine Schwerhörigkeit jenes unabläßige, Alles verwirrende Zögern und Taktverschleppen herbei. Der anwesende Kapellmeister Umlauf vermittelte so lange wie möglich; endlich ward die Unmöglichkeit klar, so fortzufahren, es mußte Beethoven gesagt werden: es geht nicht. Aber wer sollte das harte Wort aussprechen? Weder Umlauf noch der gegenwärtige Administrator

Duport, beide von Verehrung und Mitleid erfüllt, vermochten es. Zuletzt ward Beethoven auf allen Gesichtern die Verlegenheit gewahr und foderte Schindler auf, ihm aufzuschreiben, was das Alles zu bedeuten habe. Schindler that es und bat ihn, nicht weiter fortzufahren. Beethoven verließ sogleich schweigend das Orchester. Welche Gefühle er stumm in sich verschloß gegenüber diesem: Es geht nicht mehr, — das ermißt Jeder.

Die letzte Ehren- und Liebesbezeigung von Seiten der Wiener, — das treue Ausharren und Liebeerweisen der persönlichen Freunde unerwähnt, — erlebte er im folgenden Jahre. Jener Verwelschung der Musik, die durch Rossini hereingebrochen war, gegenüber gedachte man der edlern Zeit, in der Beethoven die Geister erhoben hatte. Die Freunde des Künstlers und seiner Kunst beschlossen, ein Weihe- und Erinnerungsfest für ihn, eine Wiedererweckung der hohen Kunst zu veranstalten, — uneingedenk oder trotz dem, daß gegen die Strömung der Zeit der Einzelne oder eine Handvoll Einzelner nichts vermögen. Sie erließen eine Zuschrift *) an ihn

*) Die Zuschrift, die die Unterzeichner ehrt und Beethoven erfreut hat, darf nicht verloren gehn. Sie lautet so:

„An den Herrn Ludwig von Beethoven.

Aus dem weiten Kreise, der sich um Ihren Genius in seiner zweiten Vaterstadt in bewundernder Verehrung schließt, tritt heute eine kleine Schaar von Kunstjüngern und Kunstfreunden vor Sie hin, um längst gefühlte Wünsche auszusprechen, lange zurückgehaltenen Bitten ein bescheiden freies Wort zu geben.

Doch wie die Anzahl der Wortführer nur ein geringes Verhältniß ausdrückt zur Menge derer, die Ihren Werth, und was Sie der Gegenwart und einer kommenden Zeit geworden sind, freudig erkennen, so beschränken auch jene Wünsche und Bitten sich keineswegs auf die Zahl der Sprecher für so viele Gleichgesinnte, und es dürfen diese Namen Alle, denen Kunst und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenstand des Zeitvertreibes sind, behaupten, daß, was sie wünschen, von Unzähligen gewünscht, was sie bitten, von Jedem, dessen Brust ein Gefühl des Göttlichen in der Musik belebt, laut und im Stillen wiederholt wird.

Vorzüglich sind es die Wünsche vaterländischer Kunstverehrer, die wir hier vortragen, denn ob auch Beethovens Name und seine Schöpfungen der gesammten Mitwelt und jedem Lande angehören, wo der Kunst ein fühlendes Gemüth sich öffnet, darf Oestreich ihn doch zunächst den Seinigen nennen. Noch ist in seinen Bewohnern der Sinn nicht erstorben für das, was im Schooß ihrer Hei-

und luden ihn ein, seine neuen Werke, namentlich die zweite Messe und die neunte Symphonie, „im Kreise der Seinen" zur Aufführung zu bringen.

---

math Mozart und Haydn Großes und Unsterbliches für alle Folgezeit geschaffen, und mit freudigem Stolze sind sie sich bewußt, daß die heilige Trias, in der jene Namen und der Ihrige als Sinnbild des Höchsten im Geisterreich der Töne stralen, sich aus der Mitte des vaterländischen Bodens erhoben hat.

Um so schmerzlicher aber müssen sie es fühlen, daß in diese Königsburg der Edelsten fremde Gewalt sich eingedrängt, daß über den Hügeln der Verblichenen und um die Wohnstätte des Einzigen, der aus jenem Bunde uns noch erübrigt, Erscheinungen den Reihen führen, welche sich keiner Verwandtschaft mit den fürstlichen Geistern des Hauses rühmen können, daß Flachheit Namen und Zeichen der Kunst mißbraucht, und im unwürdigen Spiel mit dem Heiligen, der Sinn für Reines und ewig Schönes sich verdüstert und schwindet.

Mehr und lebendiger als je zuvor fühlen sie daher, daß gerade in diesem Augenblick ein neuer Aufschwung durch kräftige Hand, ein neues Erscheinen des Herrschers auf seinem Gebiete, das Eine sei, was Noth thut. Dieses Bedürfniß ist es, was sie heute zu Ihnen führt, und Folgendes sind die Bitten, die sie für Alle, denen diese Wünsche theuer sind, und im Namen vaterländischer Kunst an Sie richten.

Entziehen Sie dem öffentlichen Genusse, entziehen Sie dem bedrängten Sinne für Großes und Vollendetes nicht länger die Aufführung der jüngsten Meisterwerke Ihrer Hand. Wir wissen, daß eine große kirchliche Komposition sich an jene erste angeschlossen hat, in der Sie die Empfindungen einer, von der Kraft des Glaubens und vom Licht des Ueberirdischen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben. — Wir wissen, daß in dem Kranz Ihrer herrlichen noch unerreichten Symphonien eine neue Blume glänzt. Seit Jahren schon, seit die Donner des Sieges von Vittoria verhallten, harren wir und hoffen, Sie wieder einmal im Kreise der Ihrigen neue Gaben aus der Fülle Ihres Reichthums spenden zu sehn! Erhöhen Sie den Eindruck Ihrer neuesten Schöpfungen durch die Freude, zuerst durch Sie selbst mit ihnen bekannt zu werden! Geben Sie es nicht zu, daß diese Ihre jüngsten Kinder an Ihrem Geburtsorte einst vielleicht als Fremdlinge, vielleicht von solchen, denen auch Sie und Ihr Geist fremd sind, eingeführt werden! Erscheinen Sie baldigst unter Ihren Freunden Ihren Verehrern und Bewunderern! — Dies ist unsere nächste und erste Bitte.

Aber auch andere Ansprüche an Ihren Genius sind laut geworden. — Die Wünsche und Erbietungen, die vor länger als einem Jahre von der Leitung unserer Hof-Opernbühne, dann von dem Vereine östreichischer Musikfreunde an Sie gelangten, waren zu lange der stille Wunsch aller Verehrer der Kunst und Ihres Namens, erregten der Hoffnungen und Erwartungen zu viele, als daß sie nicht nahe und ferne die schnellste Verbreitung gefunden, nicht die allgemeinste Theilnahme erweckt hätten. — Die Poesie hat das Ihre gethan, so schöne Hoffnungen und Wünsche zu unterstützen. Ein würdiger Stoff von geschätzter Dichterhand gewärtiget, daß Ihre Phantasie ihn in's Leben zaubere. Lassen Sie

Schindler kam nach der Einhändigung der Schrift zu Beethoven. „Ich fand (erzählt er) Beethoven mit dem Promemoria in der Hand. Nachdem er mir mitgetheilt, was ſich ſo eben zugetragen (die Schrift war ihm feierlich überreicht worden), und nachdem er das Blatt nochmals durchflogen, überreichte er es mit un-

---

jene innigen Aufforderungen zu ſo edlem Ziele nicht verloren ſein! Säumen Sie nicht länger, uns die entſchwundenen Tage zurückzuführen, wo Polyhymnions Geſang die Geweihten der Kunſt, wie die Herzen der Menge gleich mächtig ergriff und entzückte!

Sollen wir Ihnen ſagen, mit wie tiefem Bedauern Ihre Zurückgezogenheit längſt gefühlt worden? Bedarf es der Verſicherung, daß, wie alle Blicke ſich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in ſeinem Gebiete vor Allen als den Höchſten unter den Lebenden nennen müſſen, es ſchweigend anſah, wie fremdländiſche Kunſt ſich auf deutſchem Boden auf den Ehrenſitz der deutſchen Muſe lagert, deutſche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweiſen gefallen, und wo die Trefflichſten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geſchmackes dem goldenen Zeitalter der Kunſt zu folgen droht?

Sie allein vermögen, den Bemühungen der Beſten unter uns einen entſcheidenden Sieg zu ſichern. Von Ihnen erwarten der vaterländiſche Kunſtverein und die deutſche Oper neue Blüten, verjüngtes Leben und eine neue Herrſchaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welchem der Modegeiſt des Tages auch die ewigen Geſetze der Kunſt unterwerfen will. Geben Sie uns Hoffnung, die Wünſche Aller, zu denen je die Klänge Ihrer Harmonien gedrungen ſind, baldigſt erfüllt zu ſehen! Dies iſt unſere angelegentlichſte zweite Bitte. — Möge das Jahr, das wir begonnen, nicht endigen, ohne uns mit den Früchten unſerer Bitten zu erfreuen, und der kommende Frühling, wenn er der erſehnten Gaben eine ſich entfalten ſieht, für uns und die geſammte Kunſtwelt zur zwiefachen Blütenzeit werden.

Wien im Februar 1824.

Gezeichnet:

Fürſt C. Lichnowski.
Artaria et Comp.
v. Hauſchka.
M. J. Leidesdorf.
J. E. von Wayna.
Andreas Streicher.
Anton Halm.
Abbé Stadler.
v. Felsburg, Hofſekr.
Ferd. Graf von Stockhammer.
Anton Diabelli.
Ferd. Graf v. Palffy.
Eduard Freiherr von Schweiger.
Graf Czernin, Oberſt-Kämmerer.
Moritz Graf v. Fries.
J. F. Caſtelli.
Prof. Deinhardſtein.
Ch. Kuffner.
F. X. Nehammer, ſtänd. Sekretär.
Steiner von Felsburg, Bank-Liquidator.
M. Graf v. Dietrichſtein.
Jg. Edler v. Mosel, k. k. Hofrath.
Karl Czernn.
Moritz Graf v. Lichnowski.
v. Zeneskall.
Hofrath Kieſewetter.
L. Sonnleithner.
D. Steiner et Comp.
Lederer.
J. N. Bohler.

gewöhnlicher Ruhe mir, ſich an's Fenſter ſtellend und nach dem Zug der Wolken blickend. Daß er innerlich tief bewegt war, konnte mir nicht entgehn. Nachdem ich geleſen, legte ich das Blatt bei Seite und ſchwieg, abwartend, ob er nicht zuerſt die Konverſation beginnen werde. Nach langer Pauſe, während ſeine Blicke unabläſſig die Wolken verfolgten, wendete er ſich um und ſagte in ganz hohem Tone, der ſeine innere Bewegung verrieth: „Es iſt doch recht ſchön! — Es freut mich!“

Nicht leicht wurd' es Schindler, ihn zur Annahme der Einladung zu bewegen; er hatte den Sinnentaumel, der ſich des Publikums bemächtigt, wohl erkannt und erachtete Publikum und Künſtler für Großes nicht mehr empfänglich. Dennoch wollte er ſich nicht verſagen.

Schindler übernahm das Geſchäftliche. Man beſchloß, daß die Aufführung auf dem Hoftheater nächſt dem Kärnther-Thore ſtattfinden ſolle. Große Schwierigkeiten erhoben ſich durch die Verſuche des Adminiſtrators D., der Kaſſe ſeines Theaters aus dem Beethovenſchen Unternehmen einen Vortheil zuzuwenden; die Unterhandlungen wollten nicht fortrücken, weil D. ſowohl wie Beethoven ſich hartnäckig erwieſen und obenein täglich ihre Anſichten und Foderungen änderten. Endlich verabredeten Schindler, Graf Lichnowski und Schuzpanzigh, ſich zu beſtimmter Zeit gleichſam zufällig bei Beethoven zuſammenzufinden, ihn zu beſtimmten Erklärungen zu bewegen, ſie niederzuſchreiben und Beethoven zur Unterzeichnung zu bewegen.

Die Abſicht war gut; aber ſie hatten den Karakter des Freundes und ſeinen zur andern Natur gewordenen Argwohn nicht erwogen. Beethoven merkte die Verabredung, ſchöpfte Verdacht und erließ folgende Abſageſchreiben.

„An den Grafen Moritz Lichnowski.

Falſchheiten verachte ich. Beſuchen Sie mich nicht mehr. Akademie (das Konzert) hat nicht ſtatt.

Beethoven.

„An Herrn Schuppanzigh.

Beſuche Er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie.

Beethoven."

„An Herrn Schindler.

Beſuchen Sie mich nicht mehr, bis ich Sie rufen laſſe. Keine Akademie.

Beethoven."

Die Freunde waren edel genug, demungeachtet für ſein Beſtes zu ſorgen und das Konzert nicht aufzugeben.

Es hatte in der That am 7. Mai ſtatt. Das Haus war gedrängt voll und brachte eine Einnahme von 2220 Gulden W. W. Davon nahm die Adminiſtration des Theaters 1000 fl. vorweg, die Kopiatur koſtete 800 fl., folglich blieben für Beethoven 420 Gulden W. W. Dafür hatte er den Verdruß der Unterhandlungen, alle Mühen eines ſolchen Unternehmens, den Streit mit den Sängern, die ihre Partien (mit Recht!) unausführbar hoch fanden, ertragen. Vergebens hatten die Sängerinnen Sontag und Unger, die Beethoven zu ſich beſchieden, um ihre Partien mit ihnen durchzugehn, ihm darüber Bemerkungen gemacht und die Unger ihn einen „Tyrannen aller Singorgane" genannt. Er erwiederte: ſie ſeien nur beide durch die italieniſche Muſik verwöhnt. „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter!" machte die Sonntag.

Umlauf dirigirte. Beethoven ſtand in der Mitte des Orcheſters, den Rücken gegen das Publikum gewandt. Er hörte nichts von Allem, auch nicht den ungeheuern Beifallsſturm am Schluße der Symphonie. Die Unger mußte ihn herumdrehn, damit er den Jubel des Volks wenigſtens ſehe.

Das Konzert wurde in der zweiten Hälfte des Mai im großen Redoutenſaale wiederholt. Nur mußte Beethoven ſich gefallen laſſen, daß die im erſten Konzert allein aufgeführten Meſſenſätze

Kyrie, Credo, Agnus und Dona wegfielen und dafür von Signor Davidde Rossini's Di tanti palpiti, von der Sonntag eine Roulade des Merkadante, auch ein verlegenes Terzett von ihm selber, Empi, tremate, nebst der Fest-Ouvertüre eingeschoben würden.

Der Saal war nicht zur Hälfte gefüllt. Wohl hatte Beethoven das Publikum richtig beurtheilt: seine Zeit war vorüber. Die Unsterblichkeit erwartete ihn. Was er für sie weiter noch geschaffen, haben wir wenigstens im Allgemeinen angedeutet.

Doch — wir haben geirrt, wenn wir jene wohlgemeinte Unternehmung der Kunstfreunde oben die letzte Ehren- und Liebesbezeigung genannt. Im Volke lebte für den außerordentlichen Mann mit dem Seherblick, mit der Weltvergessenheit eines Propheten scheue Verehrung und stumme Liebe fort. Man hat eine Reihe Kohlenträger unter ihrer schweren Bürde stillstehn sehn, um den daherwandelnden, in sich versunkenen, seltsamen Mann ja nicht in seinem Sinnen zu stören.

Im Herbst 1825 bezog er seine letzte Wohnung vor der allerletzten, im sogenannten Schwarzspanierhause. Dort suchte ihn im Herbst 1826 Dr. Spieker aus Berlin auf. Er erzählt: „Beethoven wohnte in der Vorstadt am Glacis vor dem Scheitenthore in einer freien Gegend, von wo man einer schönen Aussicht auf die Hauptstadt mit allen ihren Prachtgebäuden und der Aussicht dahinter genoß, in freundlichen sonnigen Zimmern. Im Wohnzimmer lagen in ziemlich genialer Unordung Partituren, Bücher u. s. w. aufeinandergehäuft, in der Mitte stand ein Flügel von Graff mit einem Schallapparat, einem Behälter, der die Schallwellen zusammenfassen und dem unter ihm sitzenden Spieler zuführen sollte. Das Meublement war einfach und das ganze Ansehn des Zimmers so, wie man es wohl bei Manchem findet, der in seinem Innern mehr auf das Regelrechte hält, als im Aeußern. Beethoven empfing uns sehr freundlich. Er war in einen einfachen Morgenanzug gekleidet, der zu

seinem fröhlichen jovialen Gesicht und dem kunstlos geordneten Haare sehr gut paßte*).

Schwere Kränkung sollte den ehrwürdigen Meister noch am Ende seiner Tage von dem kommen, für den er so treue Sorgfalt**) geübt, so viel Opfer gebracht, von seinem Neffen.

---

*) Auf diesen Besuch bezieht sich der nachfolgende Brief vom 27. Oktober an Wegeler, Schindler in die Feder diktirt.

— — — Von meinen Diplomen schreibe ich nur kürzlich, daß ich Ehrenmitglied der K. Gesellschaft der Wissenschaften in Schweden, ebenso in Amsterdam und auch Ehrenbürger von Wien bin. — Vor Kurzem hat ein gewisser Dr. Spieker meine letzte große Symphonie mit Chören nach Berlin mitgenommen; sie ist dem Könige gewidmet, und ich mußte die Dedication eigenhändig schreiben. Ich hatte schon früher bei der Gesandtschaft um die Erlaubniß, das Werk dem Könige zueignen zu dürfen, angesucht, welche mir auch von ihr gegeben wurde. Auf Dr. Spieker's Veranlassung mußte ich selbst das korrigirte Manuscript mit meinen eigenhändigen Verbesserungen demselben für den König übergeben, da es in die K. Bibliothek kommen soll. Man hat mich da etwas von dem rothen Adler-Orden Zter Klasse hören lassen; wie es ausgeben wird weiß ich nicht; denn nie habe ich derlei Ehrenbezeugungen gesucht, doch wäre sie mir in diesem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb.

Es heißt übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur, damit sie deste kräftiger erwache. Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen, und dann, wie ein altes Kind, irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen. — Du wirst bald durch die Gebrüder Schott in Mainz einige Musikalien erhalten. — Das Portrait, welches Du beiliegend bekömmst, ist zwar ein künstlerisches Meisterstück, doch ist es nicht das letzte, welches von mir verfertigt wurde. — Von Ehrenbezeigungen, die Dir — ich weiß es, Freude machen, melde ich Dir noch, daß mir von dem verstorbenen König von Frankreich eine Medaille zugesandt wurde, mit der Inschrift: Donné par le Roi à Monsieur Beethoven welche von einem sehr verbindlichen Schreiben des premier gentilhomme du Roi Duc de Châtres begleitet wurde.

Mein geliebter Freund! nimm für heute vorlieb; ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit, und nicht ohne viele Thränen erhältst Du diesen Brief. Der Anfang ist nun gemacht, und bald erhältst Du wieder ein Schreiben; und je öfter Du schreiben wirst, deste mehr Vergnügen wirst Du mir machen. Wegen unserer Freundschaft bedarf es von keiner Seite eine Anfrage, und so lebe wohl; ich bitte Dich, Dein liebes Lorchen und Deine Kinder in meinem Namen zu umarmen und zu küssen, und dabei meiner zu gedenken. Gott mit Euch Allen!

Wie immer Dein treuer, Dich ehrender wahrer Freund

Beethoven.

**) Wie väterlich treu und edelsinnig diese Sorge gewesen, bezeugen unter

Der Jüngling kehrte jetzt, 17 Jahr alt, aus dem Erziehungshause zum Oheim zurück und besuchte den philosophischen Lehrkurs auf der Universität. Kaum im Besitze seiner Freiheit, suchte er

---

Andern neunundzwanzig Briefe, die Beethoven allein im Sommer 1825 aus Baden an den Neffen geschrieben. Schindler theilt ihrer 12 mit, von denen wenigstens einige hier Raum finden sollen.

„Am 18. Mai.

. . . . . Einem nun bald 19jährigen Jüngling kann es nicht anders als wohl anstehen, mit seinen Pflichten für seine Bildung und Fortkommen auch jene gegen seinen Wohlthäter, Ernährer zu verbinden. Habe ich doch dieses auch bei meinen armen Eltern vollführt. Ich war froh, wie ich ihnen helfen konnte. Welcher Unterschied in Ansehung Deiner gegen mich!

Leichtsinniger!

Lebe wohl.

„Am 22. Mai.

Bisher nur Muthmaßungen, obschon mir von Jemand versichert wird, daß wieder geheimer Umgang zwischen Dir und Deiner Mutter. — Soll ich noch einmal den abscheulichsten Undank erleben?! Soll das Band gebrochen werden, so sei es, Du wirst von allen unparteiischen Menschen, die diesen Undank hören, gehaßt werden. Die Aeußerung des Herrn Bruders, und Deine gestrige Aeußerung in Ansehung des Dr. S . . . . r, der mir natürlich gram sein muß, da das Gegentheil bei den Landrechten geschehen von dem, was er verlangt; in diese Gemeinheiten sollte ich mich noch einmal mischen? Nein, nie mehr. — Drückt Dich das Faktum? In Gottes Namen! Ich überlasse Dich der göttlichen Vorsehung, das Meinige habe ich gethan, und kann deßwegen vor dem Allerhöchsten aller Richter erscheinen."

(Aus dem September.)

. . . . . „Ich wünsche nicht, daß Du den 14. September zu mir kommest. Es ist besser, daß Du diese Studien endigst. — Gott hat mich nie verlassen. Es wird sich schon noch Jemand finden, der mir die Augen zudrückt. — Es scheint mir überhaupt ein abgekartetes Wesen in dem Allen, was vorgegangen, wo der Herr Bruder (Pseudo) eine Rolle mitspielt. — Ich weiß, daß Du später auch nicht Lust hast bei mir zu sein, natürlich, es geht etwas zu rein zu bei mir. . . . Du brauchst auch Sonntag nicht zu kommen, denn wahre Harmonie und Einklang wird bei Deinem Benehmen nie entstehn können. Wozu die Heuchelei? Du wirst dann erst ein besserer Mensch: Du brauchst Dich auch nicht zu verstellen, nicht zu lügen, welches für Deinen moralischen Karakter endlich besser ist. Siehst Du, so spiegelst Du Dich in mir ab! Was hilft das liebevollste Zurechtweisen!! Erdest wirst Du noch obendrein. — Uebrigens sei nicht bange, für Dich werde ich immer wie jetzt unausgesetzt sorgen. Solche Scenen bringst Du in mir hervor! . . . .

gegen das ausdrückliche Verbot des Oheims seine unglückliche Mutter auf. Brachte dies schon ärgerliche Stunden, so wurde die Sache noch viel schlimmer, als der junge Mensch begann, seine Studien zu vernachlässigen, und zwar so unverantwortlich, daß er von der Universität entlassen werden mußte. Auf seinen Wunsch brachte ihn der Oheim, der allmählig erkannte, daß er „noch einmal den abscheulichsten Undank erleben" sollte, am polytechnischen Institut unter. Auch hier versäumte der Neffe seine Pflichten und kam im August 1826 dahin, durch Selbstmord enden zu wollen. Er wurde von Amtswegen in Gewahrsam gebracht, damit dort für seine religiöse Erziehung Sorge getragen würde. Welche Kränkung für Beethoven, seinen Neffen so gesunken und seinen eignen Namen — wie er die Sache nahm — angetastet zu sehen!

Gegen Ende des Oktober wurde der junge Mensch seinem Oheim wieder übergeben, jedoch mit der bestimmten Weisung von Seiten der Obrigkeit, daß ihm nur ein Tag gewährt sei und der junge Mensch dann Wien verlassen müsse.

Einstweilen bot Beethovens Bruder Johann, der Gutsbesitzer, dem tiefgebeugten Bruder und seinem Neffen Unterkunft auf seinem Gut an, dem Hofrath von Breuning aber gelang es, den jungen

---

Leb' wohl! Derjenige, der Dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiß doch erhalten, und was mehr als alles Andre, für die Bildung Deines Geistes gesorgt hat, väterlich, ja mehr als das, bitte Dich innigst, so auf dem einzigen wahren Wege alles Guten und Rechten zu wandeln

Dein treuer, guter Vater"

In Vielem mag Beethoven geirrt haben. Vor Allem in der Uebernahme der Vater- oder Vormunds-Pflichten; dazu war er bei seinen Arbeiten, seiner Weltfremde und Hartköpfigkeit nicht geeignet, und so fehlt' es an steter Leitung, wahrer Erziehung des jungen Menschen. Dann in dem Eingreifen in das kindliche Verhältniß zur Mutter, deren sittliche Stellung bedenklich gewesen sein mag, nimmer aber das natürliche Band lösen konnte. Gegen Natur und frühzeitige Versäumung, was vermögen da briefliche und mündliche Ermahnungen? sie ermüden nur. Dann endlich scheint Beethoven nicht begriffen zu haben, daß Wohlthaten um so weniger Dankbarkeit finden, je größer sie sind.

Er hat seine Irrthümer (wenn es Irrthümer waren, wer kann von Weitem sicher urtheilen?) schwer gebüßt, mit dem Tode, kann man sagen.

Menschen als Kadetten in dem Regimente des Feldmarschall-Lieutenants von Stutterheim unterzubringen. Beethoven hat dem General aus Dankbarkeit sein Cismoll-Quatuor Op. 131 gewidmet.

Die Jahreszeit und die unglaubliche Rücksichtslosigkeit, die Beethoven auf dem Gute von Bruder und Neffen zu erdulden hatte, zwangen ihn, nach Wien zurückzukehren, und zwar bei rauhem Wetter in offnem Wagen, weil der Bruder sich weigerte, ihm seinen verschlossenen Wagen anzuvertrauen.

Am 2. Dezember kam Beethoven krank in Begleitung seines Neffen nach Wien zurück; er war von der Lungenentzündung ergriffen.

Seine beiden frühern Aerzte, Braunhofer und Staudenheim, wurden wiederholt vergebens gebeten, seine Behandlung zu übernehmen.

Nun erhielt der Neffe Auftrag, einen Arzt herbeizuschaffen. Der Neffe zog vor auf das Billard zu gehn. Doch fiel ihm beim Spiel der Auftrag des Oheims ein und er übertrug dem Kellner, sich nach einem Arzt für den kranken Oheim umzusehn. Der vergaß es.

Zufällig erkrankte der Kellner selbst und mußte in die Klinik des Professor Wawruch geschafft werden. Hier fiel ihm nach mehreren Tagen der Auftrag ein, den er von Beethoven's Neffen erhalten hatte. Er entledigte sich desselben und Dr. Wawruch eilte nun sogleich zu dem so lange hülflos Gebliebenen. Es war zu spät.

Gleichwohl hat Beethoven diesen Neffen zum Universalerben ernannt. Er hat gehalten, was er im Briefe vom 22. Mai versprochen.

Die Krankheit, so lange vernachlässigt, war in Wassersucht umgeschlagen. Schon am 18. Dezember mußte die erste Punktion unternommen werden, am 8. und 28. Januar 1827 die zweite und dritte. Am 27. Februar fand die vierte Operation statt. Zehn

Tage vorher gedachte er seiner Jugendfreundschaften und diktirte den letzten Brief an Wegeler. *)

Gegen Ende des Januar hatte sich auch Dr. Malfatti, Beethovens ehemaliger Freund, endlich nach langem Bitten und Flehen bereit finden lassen, sich des Leidenden in Gemeinschaft mit Dr. Wawruch anzunehmen. Beide Aerzte gaben dem durch die drei ersten Operationen tief erschöpften Kranken zur Erweckung der Lebenskraft Punsch-Eis in bedeutender Menge. Seine Kraft schien sich zu heben; schon warf er die bisherige Lektüre Walter Scotts mit den Worten: „Der Kerl schreibt doch blos für's Geld!" weg und begann, gegen das Verbot der Aerzte, sich wieder geistig zu bethätigen, an einer vierhändigen Sonate für Diabelli weiter zu arbeiten.

Selbst in diese letzten Tage hinein verfolgte ihn die Sorge um seine und des Neffen Subsistenz, für den er zu sorgen sich gedrungen fühlte und sogar gesetzlich verpflichtet war. Wie, wenn das Krankenlager ihn lange vom Erwerb abhielt? wo sollte er

*) Wien, den 17. Februar 1827.

Mein alter, würdiger Freund!

Ich erhielt wenigstens glücklicher Weise Deinen zweiten Brief von Breuning; noch bin ich zu schwach, ihn zu beantworten; Du kannst aber denken, daß mir alles darin willkommen und erwünscht ist. Mit der Genesung, wenn ich es so nennen darf, geht es noch sehr langsam. Es läßt sich vermuthen, daß noch eine vierte Operation zu erwarten sei, obwohl die Aerzte noch nichts davon sagen. Ich gedulde mich und denke: alles Uebel führt manchmal etwas Gutes herbei. — Nun aber bin ich erstaunt, als ich in Deinem letzten Briefe gelesen, daß Du noch nichts erhalten. — Aus dem Briefe, den Du hier empfängst, siehst Du, daß ich Dir schon am 10. Dezember v. J. geschrieben. Mit dem Portrait ist es der nämliche Fall, wie Du, wenn Du es erhältst, aus dem Datum darauf wahrnehmen wirst. „Frau Steffen sprach". — Kurzum, Steffen verlangte Dir diese Sachen mit einer Gelegenheit zu schicken, allein sie blieben liegen, bis zum heutigen Datum, und wirklich hielt es noch schwer, sie bis heute zurück zu erlangen. Du erhältst nun das Portrait mit der Post durch die Herren Schott, welche Dir auch die Musikalien übermachten. — Wie viel möchte ich Dir heute noch sagen; allein ich bin zu schwach; ich kann daher nichts mehr, als Dich mit Deinem Lorchen im Geiste umarmen. Mit wahrer Freundschaft und Anhänglichkeit an Dich und an die Deinen

Dein alter, treuer Freund
Beethoven.

Hülfe finden? Bei seinem Bruder Johann? — Der hatte eben, als die Aerzte ein Heu-Dunstbad für nöthig erachteten und er, der Gutsbesitzer, um Heu ersucht wurde, sich geweigert, unter dem Vorwande, sein Heu sei zu schlecht.

So wandte sich Beethoven in zwei Briefen, vom 22. Februar und 14. März, an Moscheles und G. Smart, um durch sie Unterstützung von der philarmonischen Gesellschaft in London zu erhalten. Im zweiten Briefe schreibt er: „Am 27. Februar wurde ich zum vierten Mal operirt, und jetzt sind schon sichtbare Spuren da, daß ich bald die fünfte zu erwarten habe. Wo soll das hin, und was soll aus mir werden, wenn es noch einige Zeit so fortgeht?! Wahrlich ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals, und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschluß so lenken, daß ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir so viel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu ertragen.

Der Verein sandte unter dem 1. März 100 Lstr. und erklärte sich zu Weiterm bereit, und Beethoven konnte noch unter dem 18. März einen Dankbrief diktiren.

Uebrigens erwies sich später seine Sorge ungegründet. Es befanden sich beim Eingang des englischen Geldes noch 100 Gulden in Kasse, und im Nachlaß fanden sich Bankaktien im Betrage von 10,232 Gulden. Allein hat er darum die Sorge weniger empfunden? und konnte er, der nie gerechnet, unter den Zerrüttungen der Krankheit und Angesichts des Todes die Verhältnisse klar überschauen?

In diesen Tagen vernahm er, Hummel werde in Wien erwartet. Der einstige Groll war längst vergessen; er freute sich der Ankunft des Kunstgenossen und rief: „Ach, wenn er mich nur besuchen wollte!“ Und Hummel kam, und weinte beim Anblick der Leidensgestalt bitterlich. Beethoven aber suchte ihn zu beruhigen,

zeigte ihm ein eben erhaltenes Bild von Haydn's Geburtshaus und sprach: „Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heut habe ich's zum Geschenk erhalten und es macht mir große Freude. Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde!" Hummel besuchte ihn mehrmals und sie versprachen einander, sich nächsten Sommer in Karlsbad wieder zu sehn.

Noch am 18. März war er eines seiner würdigsten Freunde, des Kaufmanns Wolfmeier, eingedenk und bestimmte, daß sein letztes Quatuor demselben als Ehrengeschenk gewidmet werde. Ueberhaupt sah er dem nahen Tode mit der Fassung eines Weisen entgegen.

Denn nahe stand ihm nun der Tod.

„Als ich am Morgen des 24. März (erzählt Anselm Hüttenbrenner, ein Musikfreund und Komponist aus Grätz, der herbeigeeilt war, Beethoven noch einmal zu sehen) zu ihm kam, fand ich sein ganzes Gesicht verstört und ihn so schwach, daß er sich unter der größten Anstrengung nur mit zwei bis drei Worten verständlich machen konnte." Der Arzt kam herzu und erklärte, daß Beethoven mit schnellen Schritten seiner Auflösung entgegen gehe. Das Testament war schon Tags zuvor gemacht; jetzt baten Hüttenbrenner und Wawruch ihn, sich mit den Sterbesakramenten versehen zu lassen. Gegen 12 Uhr kam der Pfarrer und „die Funktion ging mit der größten Auferbauung vorüber. Nun erst schien er selbst an sein nahes Ende zu glauben; denn kaum war der Geistliche fort, als er zu mir und den umstehenden Freunden sagte: Plaudite amici, comoedia finita est! Hab' ich's nicht immer gesagt, daß es so kommen wird?"

„Gegen Abend verlor er das Bewußtsein und fing an zu phantasiren. Dieser Zustand dauerte fort bis zum 25. Abends, wo sich schon sichtbare Todesspuren zeigten." Der furchtbarste Kampf zwischen Tod und Leben begann in diesem urkräftig angelegten Organismus, und währte bis zum 26., ein Viertel vor sechs Uhr Abends.

Der Geist entfloh unter einem furchtbaren Gewittersturm, der das Firmament durchtoste.

Hüttenbrenner schloß ihm die Augen. Seine nächsten Freunde, Schindler und Breuning, waren gegangen, das Grab in Liebespflicht zu besorgen. Sie dankten mit lauter Stimme Gott, als jener bei der Rückkehr ihnen zurief: es ist vollbracht!

Unermeßlich war die Theilnahme und das Leichengefolge bei der feierlichen Bestattung, die am 29. März, Nachmittags 3 Uhr, statt hatte.

Ein Jahr später, am 29. März 1828 wurde das Grab mit einem einfachen Denkmal bezeichnet. Ein Trauerchor sang nach einer Weise des Geschiedenen:

Du, dem nie im Leben
Ruhstätt ward und Heerd und Haus:
Ruhe nun im stillen
Grabe, nun im Tode aus!

Ende.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Druck von G. Hickethier (vorm. J. Reich) in Berlin.

Anhang.

I.

Einige Bemerkungen

über

Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke.

1. Lage der Sache.

In Bonn haben sie ihm ein herrliches Denkmal*) gesetzt, von Erz ein Bild, wie er sinnend gestanden und innerlich neue Tonwelten vernommen, nachdem die Außenwelt ihm stumm geworden.

Das rechte Denkmal, dauernder als Erz, sind doch nur seine Werke; aber nicht die papiernen Drucke, die alle Verlagshandlungen um die Wette vor uns ausbreiten, sondern ihr Lebendigwerden und

*) Hähnel, in Dresden, hat es geformt, das Bild ist 10, das Fußgestell 15 Fuß hoch. Der nach oben gewandte Blick verräth das Aufblitzen des schöpferischen Gedanken, die Rechte hebt sich, denselben in dem von der Linken gehaltenen Notenbuch aufzuzeichnen, Kraft des innerlichen Schauens, des Willens und gestaltenden Vermögens sind den Zügen und der ganzen Haltung aufgeprägt. Sinnbilder schmücken das Fußgestell: vorn die Phantasie, auf dem Rücken einer Sphinx dahingetragen; auf der Rückseite die Symphonie, eine schwebende von vier Genien (die vier Sätze) umgebene weibliche Gestalt, der erste Genius hält das Schwerdt, der zweite die Schlange und die umgekehrte Schlange, der dritte Thyrsus und Kastagnetten, der vierte den Triangel. Rechts und links bezeichnen weibliche Gestalten, die eine vor der Orgel sitzend, die andre mit den Masken des antiken Theaters Kirchenmusik und Drama.

Fortleben in uns und durch unsre Theilnahme. Buchstab' und Notenschrift sind todte Zeichen; aber auch Herunterspielen der Noten wie Hersagen der überlieferten Worte, das ist todtes Gewerkele, wenn nicht der Geist, der sich in ihnen hat offenbaren wollen, von uns gefaßt und durch uns wirksam wird, — derselbige Geist, kein anderer, nicht unser eigen-persönlicher, nicht der Sinn allgemeinen Uebereinkommens, oder herkömmlicher Schulsatzung, sondern der Geist Beethovens.

Beethoven kann nicht in uns und durch uns fortleben, wenn wir nicht seinen Geist erkannt, den Sinn seiner Dichtungen in uns aufgenommen haben. Dasselbe gilt allerdings für jeden Tonkünstler. Bei ihm aber hat die allgemeine Foderung ungleich weitere Bedeutung, wie bei der größten Mehrzahl der Komponisten. Denn er war, das haben wir im Anschaun seines Lebens und seiner Schöpfungen erkannt, ein durch und durch eigenthümlicher Geist; er war nicht wie die Andern. Er will für sich begriffen sein, während die Andern untereinander gar Vieles gemeinsam haben, so daß Einer von ihnen ungleich mehr auf den Andern vorbereitet und hinführt, als auf Beethoven. Haydn führt auf Mozart, so gewiß der Letztere hohe Eigenthümlichkeit bewährt und einen mächtigen Fortschritt über Haydn hinausgethan; selbst Clementi kann im Klavierfach einigermaßen auf Mozart vorbereiten. Beethoven, so gewiß er der Erbe und Fortführer seiner großen Vorgänger ist, fodert einen neuen Standpunkt der Auffassung und Ausführung, weil er selber einen neuen in der Kompesition einnimmt; man muß von der Verständniß Mozarts oder aller Andern noch eine große Strecke vorrücken, um zu ihm zu gelangen.

Es kommt noch etwas hinzu. Wer einige Werke anderer Komponisten gefaßt, hat im Grund' alle Werke derselben Komponisten sich angeeignet. Dasselbe gilt keineswegs von Beethoven. Man kann einen Theil seiner Werke sich angeeignet haben, ohne darum der übrigen versichert zu sein. Die Symphonien 1, 2, 4, 8 sichern keineswegs die Verständniß der Symphonien 3, 5, 7, 9; die Quar-

tette Op. 59 geben so weit über die Op. 18 hinaus, wie sie (ungefähr!) hinter dem Quatuor Op. 132 zurückbleiben; die Sonaten Op. 22, 54, 53 stehen von denen Op. 28, 27, 81 so weit ab, wie diese von Op. 106, 90, 101, 109 bis 111. Jede dieser nur unvollständig und ungenau zusammengestellten Reihen macht besondre Ansprüche, ja jedes Werk will für sich gefaßt sein. Der Grund liegt darin, daß — wohl zu merken, in der Instrumentalmusik — die frühern und die Mehrzahl aller Komponisten Tonspiel und allgemeine Stimmung, Beethoven aber Ideen zum Inhalt ihrer Werke gab; jene sind allgemeiner Natur, diese wollen jede an sich gefaßt sein.

Allerdings ist der Preis auch im Verhältnisse mit der aufgewendeten Arbeit; er ist kein geringerer, als der Eintritt in das Reich der Idee.

Hierauf kommt es an.

Daher hat aber auch Beethoven, besonders in der Klavierkomposition, von Anfang an bis jetzt keine beharrlichern Widersacher gehabt, als diejenigen Musiker, deren Standpunkt außerhalb diesem Reiche liegt, die sich ausschließlich oder überwiegend der Technik statt dem Idealen in der Kunst ergeben haben: die Virtuosen — „da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat" — die Virtuosen und die „Klaviermeister," wie Beethoven sie, bezeichnend für den technischen Standpunkt, nennt. Eine Zeitlang — lange genug — lehnte man Beethovens Werke als „nichtklaviermäßig" ab, weil sie allerdings nicht in den herkömmlichen Müllerklapp der Etüden und sonstigen Handwerke passen. Man kann in Etüden, in Konzert- und Salonsachen wohlgeübt und sattelfest sein — und stößt im Beethoven, selbst in technisch-leicht angelegten Sachen (z. B. in der Sonate Op. 90) auf unvorhergesehene Schwierigkeiten, die — immer aus dem technischen Standpunkte betrachtet — nicht einmal „dankbar" sind, das heißt: weder auffallen und Bewunderung eintragen, noch irgendwo wiederkehren, daß die Mühe sich vielseitig verwerthe.

Jetzt helfen dergleichen Ausreden nicht mehr; Beethovens Geist ist zu mächtig geworden in den ächten Musikern und im Volke. Nun wird also von den geistesträgen oder unkünstlerischen, indealitätslosen Lehrern das System der Hinhaltungen versucht. Man verspricht Beethoven und sein ernstliches Studium; aber erst müsse der Schüler „für ihn reif werden," — wodurch? an welchen andern Werken? in welcher Zeit? wird nicht gesagt. Oder man läßt sich wirklich zu Beethovenschen Kompositionen — zwischen Massen von allerlei andern Sachen herbei. Da figuriren denn vor allen andern jene Sonaten Op. 49 und 79, die*) kaum für Beethovensche gelten können. Später kommt dann die Sonate pathétique an die Reihe; wer nichts von Beethoven gespielt, hat wenigstens die pathétique gespielt. Die geschicktesten Schüler werden dann endlich von den Etüden und Konzertstücken aus zu der Cismoll- und Fmoll-Sonate (Op. 27 und 57) geführt; darf man von der Darstellung auf die Absicht zurückschließen, so verdanken beide Werke diesen Vorzug dem Glanze, den die Technik in den Finale's verbreiten kann.

Mit ihnen hat die Gewohnheit begonnen, Beethovensche Sonaten in Konzerten vorzutragen; der Wunsch, Neues zu bringen, allerdings auch die Vorliebe und der umfassendere Gesichtskreis der Künstler unter den Virtuosen hat dann auf andre Werke geführt. Diese ganze Richtung hat neben dem unverkennbar Vortheilhaften auch ihre bedenkliche Seite. Bedenklich ist die Verpflanzung der Beethovenschen Sonaten in den zerstreuungsvollen Konzertsaal. Die meisten sind zu innerlichen Inhalts, zu sehr auf Sammlung des Gemüths und stille Versenkung in ihr ideales Leben hingewiesen, als daß sich im Ausführenden und in den Zuhörern stets die rechte Stimmung voraussehn ließe. Daß es glorreiche Widerlegungen dieser allgemeinen Annahme giebt (wie denn eben, am 11. Oktober, Herr von Bülow die Sonate Op. 101, diese Sensitive unter den Tongedichten Beethovens, öffentlich mit bewundernswürdiger Auffassung

*) Man lese Th. I. S. 74 nach.

und unter der innigſten und enthuſiaſtiſchen Theilnahme des Publikums vorgetragen) wird Niemand freudiger anerkennen als wir. Wie erwünſcht es auf der andern Seite iſt, ſo Viele, denen kein anderer Zutritt zu Beethoven offen ſteht, auf dieſem Wege mit ihm bekannt zu machen, leuchtet ein.

Möge nur Niemand bei dieſer Konzertbekanntſchaft ſich beruhigen, der nähere Bekanntſchaft machen kann! Die wenigſten Konzertiſten oder Virtuoſen haben ſich (wie ſchon Schindler bemerkt) bis jetzt für Beethoven verſtändnißvoll gezeigt; und wenn! vertrauliche Mittheilung im engen Kreiſe, über alles aber eigne Beſchäftigung gewähren unendlich mehr, als dies einmalige Ueberhinhören an fremder Stelle. Haben wir doch ſogar hören müſſen: „nur der Virtuos ſei im Stande, Beethoven zu ſpielen!“ Weh' ihm und uns, wenn wir auf die Virtuoſen hätten warten müſſen! Nein. Wie Jeder ſeinen Goethe für ſich lieſt und lieben gelernt, ohne erſt auf deklamirende Schauſpieler und Rhetoren zu warten, ſo ſoll Jeder, der es vermag — und ſo weit er es vermag, ſelber ſeinen Beethoven ſpielen und immerfort ſpielen. Und wer das nicht vermag, der ſoll ſich an ſeinen nächſten Freund wenden und von dem ſich vortragen und wiederholen laſſen, was er ſelber nicht zu Gehör zu bringen vermag. Schließt ſich dann der wiederholten Darſtellung trauliche Erörterung an, ſo wird erhöhter Genuß und erhöhte Empfänglichkeit und Bildung nicht ausbleiben.

Wer auf dieſem Weg über den Künſtler oder auch nur über einzelne Werke beſtimmte Anſchauungen gewonnen, der laſſe ſie ſich nicht durch den Glanz überlegner Virtuoſität, durch das Gewicht eines berühmten Namens oder durch den Beifall des Salons rauben. In der Kunſt giebt es keine Autorität, Jeder, Künſtler und Kunſtfreund, iſt da zuletzt auf ſich ſelber zurückgewieſen; man kann ſo wenig ein Kunſtwerk durch einen Andern auffaſſen, als man durch einen Andern lieben kann. Sich nicht abſchließen, alles hören, aber dann auch alles prüfen und zuletzt ſich aus eignem künſtleriſchem Gewiſſen entſcheiden: das iſt hier allein das Rechte.

2. Der Anſpruch an die Technik.

Wir haben nicht gelten laſſen dürfen, daß nur der Virtuos im Stande ſei, Beethoven zu ſpielen; in der That — ſo geiſtreich und künſtleriſch der Virtuos iſt, der es ausgeſprochen — ein übereiltes Wort, da das Maaß der techniſchen Schwierigkeit in den verſchiedenen Werken ſo äußerſt verſchieden iſt. Daß eine beſtimmte techniſche Vorbildung für Beethovens Werke, wie für alle andern erfoderlich ſei, wer wollte das verkennen? Nur iſt das Maaß derſelben, wie geſagt, für die verſchiedenen Werke höchſt verſchieden. Für einige, z. B. für die Cmoll- und Fdur-Sonaten, Op. 10, für die Sonaten Op. 14 und andre, genügt ungefähr der Standpunkt der mozart-clementiſchen Technik; andre Werke, z. B. die Sonate Op. 106, fodern die höchſte techniſche Ausbildung; ja nehmen eine vielſeitigere in Anſpruch, als alle Virtuoſenſachen zuſammengenommen. Selbſt die für den Schauplatz des Virtuoſenthums beſtimmten Konzerte ſtellen ſich in ähnlicher techniſcher Verſchiedenheit dar; man vergleiche nur das Es-dur-Konzert mit allen übrigen, beſonders den erſten.

Vor Allem gewährt dieſe Verſchiedenheit der techniſchen Anſprüche die ſehr wichtige Ueberzeugung, daß es keineswegs nothwendig iſt, irgend einen hochgelegenen Standpunkt techniſcher Bildung abzuwarten, bevor man ſich zu Beethoven heranwagt, ſondern daß ſeine Werke ſich ohne Schwierigkeit in eine Stufenfolge bringen laſſen, die von einem mittlern oder noch tiefern Standpunkte techniſchen Geſchicks beginnt und allerdings bis zu der höchſten techniſchen Ausbildung hinanreicht, dies aber in wohlbemeſſenem Fortgange. Beginnen wir mit den vierhändigen Märſchen Op. 45 und erwählten Sätzen aus den Bagatellen, ſo würden ſich ihnen mit Uebergehung der Sonaten Op. 6, 49 und 79 und der meiſt uneinträglichen Variationenhefte die 32 Variationen Nr. 36 (Th. 1 S. 1) die Sonaten Op. 14, 13, 2, 10, 22, 26, 28, 7, 54, 31, 90, 27, 81, 101, 110, 57, 109, 53, 111, 106 in ſtufenweiſem Fort-

schritte der technischen Schwierigkeit anschließen. Man bemerke, daß wir hier nur andeuten wollen, nicht einmal die Werke vollständig zusammenstellen. Genaue Feststellung ist nicht möglich, da die einzelnen Werke mannigfache Geschicklichkeiten in Anspruch nehmen, die verschiedentlich unter den einzelnen Spielern vertheilt sind, und dem Einen leicht erscheinen lassen, was dem Andern schwer ist.

Diese Bemerkung ist von großer Wichtigkeit. Es handelt sich keineswegs blos darum, dem Einzelnen ein Paar Jahr früher zum Genuß Beethovenscher Werke zu verhelfen, sondern überhaupt die rechte Bildungszeit für diese Werke nicht zu versäumen. Auch in geistiger Beziehung bieten dieselben nämlich eine wohlabgemessene lange Stufenfolge. Wer die leichtfaßlichern Werke, z. B. Op. 22, 14, 2, 54, 53 u. s. w. sicher aufzufassen vermag, ist darum noch nicht für die tiefern Werke, z. B. 28, 27, 109 u. s. w. geistig reif; er kann sich auch diese Reife nicht sprungweise, sondern nur durch allmählige Erhebung an den geistig zugänglichern Werken erwerben. Und die geistige Aneignung in der Kunst ist, was Viele vergessen, nicht ein Anlernen, sondern Hineinleben, fodert Hingebung, Sichgehnlassen, Muße. Soll nun ein mehrjährig geübter Spieler mit jenen technisch für ihn leicht gewordnen Werken beginnen, so wird er äußerlich schnell mit ihnen fertig, sie wecken und fesseln seinen Spieleifer nicht, er glaubt sie abfertigen zu können und abgefertigt zu haben, wie die andern Sachen, die bisher ihn beschäftigt haben — und streift über sie hin, sucht technisch Bedeutenderes, bevor er jene Werke, die Vorschule der tiefern, geistig sich angeeignet hat.

Ja, wer sich allzulange mit technischen Werken beschäftigt, allzulange seinen Geist von der geistigern oder tondichterischen Bahn zurückgehalten, dem ist, was er so lange geübt, zur Natur geworden und die Empfänglichkeit für wahre Tondichtung verloren gegangen, so daß endlich selbst der ernstliche Vorsatz an der innerlich anerzognen Unfähigkeit scheitert. Dies kann man häufig an Virtuosen beobachten, die nach langer, oft glänzender Bethätigung auf

ihrer Laufbahn zuletzt auch zu Beethovenschen Werken greifen, natürlich gleich mit den „technisch-dankbarern" anfangen und dann gründlich beweisen, wie fern sie für immer dem Geiste des Tondichters stehn*).

Diese Ansicht stimmt mit der Beethovens selber vollkommen überein. Er selbst, in der frühern Zeit (bis Taubheit ihn hemmte) Konzertspieler, sprach von den Virtuosen aus: „Mit der Geläufigkeit der Finger laufe solchen Herren gewöhnlich Verstand und Empfindung davon." Ja er war der Meinung: „der gesteigerte Mechanismus im Pianofortespiel werde zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen**);" eine Meinung, in der verhältnißmäßig noch unschuldvollen Zeit der Ries, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner ausgesprochen, in unsre Zeit mit der Macht einer Prophezeihung hinübertönend. Es will sogar scheinen, daß Beethoven sich früh genug bisweilen Vernachlässigungen der Technik habe zu Schulden kommen lassen***). Ries rühmt den „unnachahmlichen Ausdruck" des Beethovenschen Spiels, setzt aber hinzu: „obgleich er am reinen Spiel Manches zu wünschen übrig ließ;" und das fällt in die Jahre 1800 bis 1805. Auch Schindler giebt (aus der Zeit von 1810 oder 1813 an) gleiches Zeugniß. Wir dürfen übrigens, wenn der überlegene Meister dies oder jenes vernachlässigt hat, selbstverständlich nicht hierin ihm nachthun, sondern müssen alle Kraft und Sorgfalt aufbieten, darin, worin er unerreichbar hochsteht, uns ihm näher zu ringen. Aber wir erkennen

*) Der Vers. darf sich hier im Interesse der Sache wohl auf langjährige Erfahrung und Beobachtung berufen. Früher eine Reihe von Jahren Klavierlehrer, später im Kompositionsunterricht von Kunstjüngern umgeben, die ihre Klavier-Studien anderswo gemacht, ihm aber beständig darlegen müssen, — dazu sechs Jahre lang Mitdirector des Konservatoriums, bekannt mit den vorzüglichsten Spielern von Ries und Hummel bis Liszt und Bülow, hat ihm wenigstens die Gelegenheit, zu beobachten, nicht gefehlt.

**) B's Brief an Ries vom 16. Juli 1823.

***) Vergl. Th. 1. S. 137.

doch an diesem Zuge, wo er selber den Entscheidungspunkt gesehn; und hiernach werden wir mit Zutrauen zu der Kraft in uns, die nach Beethoven verlangt, aber auch mit sorgfältigster Wahrnehmung der technischen Seite herantreten.

3. Ein Mangel der heutigen Technik.

In Bezug auf diese Technik ist aber noch ein sehr wichtiger besonderer Punkt zu erwägen.

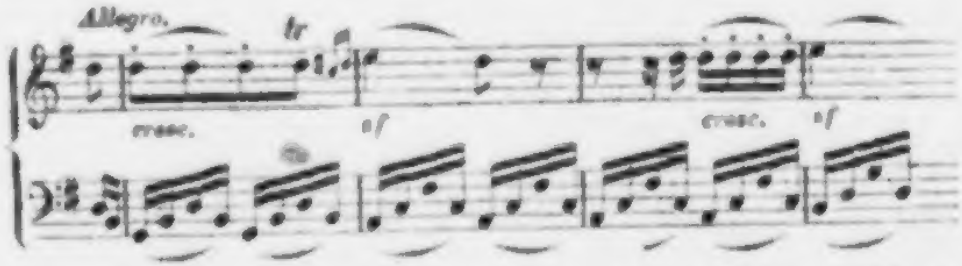
Allerdings hat nämlich der Mechanismus des Klavierspiels in den letzten Jahrzehnten große Fortschritte gemacht, aber nur einseitige; Glanz und Macht des Instruments sind als vornehmstes Ziel angesehen worden, Vieltönigkeit — und dazu Vorherrschen des Arpeggio als vornehmstes Mittel. Diese Richtung hat mit Nothwendigkeit dahin geführt, die Hand mit ihren Fingern mehr als ein Ganzes, als ein einziges Organ zu behandeln. Mit gleicher Nothwendigkeit hat die Selbständigkeit der einzelnen Finger gegen jene Richtung auf das Ganze zurücktreten müssen. Sie leisten bei den guten Spielern jeder in der Reihe, im Verein mit den andern, was man nur verlangen kann; in den Läufern, Arpeggien und im gleichzeitigen Anschlag der Akkorde thut jeder seine Schuldigkeit, das Tonspiel aller zusammen kommt zart oder stark, fließend oder perlend heraus, wie es verlangt wird. Soll aber ein Theil der Hand in andrem Sinne wirken, als der andre, sollen die Finger sich individualisiren: so zeigt sich, daß dies außer der Richtung des heutigen Klavierspiels liegt; die Finger fallen in Gleichmäßigkeit und Unterschiedlosigkeit untereinander auf die Tasten. Man darf uns nicht die Allseitigkeit in der Handbildung eines Liszt und Bülow, — das sind Männer, die nach Dante's Wort können, was sie wollen, — und die feinen und befriedigenden Leistungen einiger andern Einzelnen als Widerlegung entgegenhalten. Wir reden von der übergroßen Mehrzahl, in deren Gesammtheit sich die Richtung der

Zeit auf Materialismus und Uniformität oder Unisonität ausprägt; und unter dieser Mehrzahl sind neben den Dilettanten auch ausnehmende Virtuosen, z. B. der glatte Thalberg, begriffen.

Diese Bildung zur Unisonität (wenn man so sagen darf) kann aber für Werke nicht genügen, in denen ein lebendiger Geist jede Stimme, jeden Ton durchdringt und allaugenblicklich die einzelne Tonreihe ja den einzelnen Ton zu individualer Wirksamkeit, in Gegensatz zu den andern gleichzeitig auftretenden Stimmen und Tönen auffodert. Dies ist bei allen nicht materialistischen sondern geistigen Tonwerken der Fall, folglich bei denen Beethovens (wie früher Bachs) vor allen andern.

Wer sich vor Allem diesen Anspruch klar machen will, der betrachte und zergliedere die Komposition ohne Rücksicht auf die technische Schwierigkeit, die sich in der Sonderung einer Hand von der andern und eines Fingers von den andern zeigen kann, um nur erst die Nothwendigkeit dieser Sonderung vom freien künstlerischen Gesichtspunkte zu erkennen. Stellen wir, ohne sonderlich abgewogene Auswahl, einige Beispiele zusammen, vom Einfachsten und Einleuchtendsten beginnend.

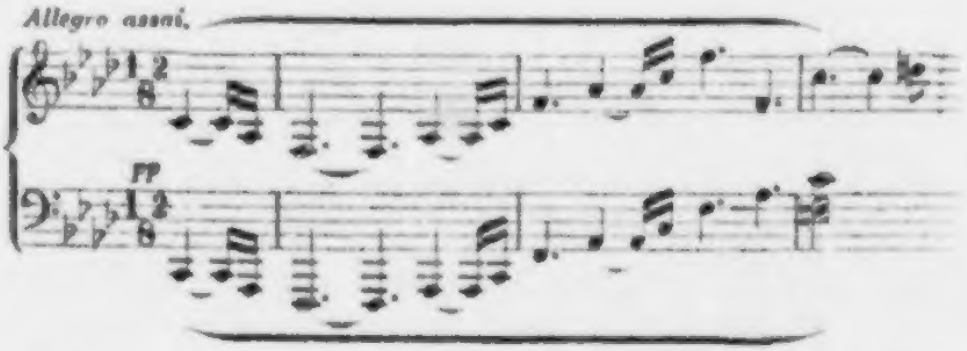
In der Gdur-Sonate Op. 14 tritt der zweite Satz der Hauptpartie so



auf und fodert nach seinem Sinn und dem des Ganzen (Th. 1. S. 175) zarte Behandlung. Die Melodie möchte man im Gegensatze zu der vorangehenden und allen folgenden eine sprechende, beredsam eindringende nennen, die Wiederholungen des d, der Fortschritt von der Achtelbewegung zur Sechszehntelbewegung ist geradezu Redeton, im Gegensatz zu der eigentlichen Melodie, die Tonwechsel

vorzieht. Folglich muß dieſe Melodie, namentlich die Wiederholung des d, fein, wie zarterregte Seelenbewegung, andringend wie lebhaft Begehren und dabei frei wie freie Rede vorgetragen werden. Gegenüber ſteht die Begleitung. Sie iſt nur Begleitung, obwohl in bewegter und ganz gemäßer Form, kann und ſoll nur durch ihr Daſein oder Dabeiſein wirken, nicht durch eigne That. Folglich muß ſie ſich in vollkommenſter Ruhe unterordnen, ſich gleichſam verleugnen (elle doit s'effacer, ſagt nachdrücklicher der Franzoſe) muß in dumpfer Gleichheit des Schalls, in vollkommner Gleichheit der Bewegung, in Enthaltſamkeit von jeder abſichtlichen Betonung dahinfließen, während über dieſer Gleichmüthigkeit ihrer Sechszehntel die Sechszehntel (und vorher die Achtel) der Melodie gleich lebhaft angeregtem Gemüthswort bald vordringen möchten, bald zögern. So würde die Melodie von einem ſeelenvollen Mädchen zu rückſichtsvoller Begleitung geſungen werden — und ſo müſſen beide Hände des einen Spielers den Satz geben; die Linke muß nicht wiſſen, was die Rechte thut.

Zu tieferer oder vielmehr phantaſtiſcher Bedeutung kann die Selbſtſtändigkeit beider Hände im Anfang der großen Fmoll-Sonate Op. 57 benutzt werden. Wer mit uns über das geiſterhafte Weſen im erſten Satze dieſer Dichtung (Th. 1 S. 29) einverſtanden iſt, der verſuche, das Haupt-Motiv

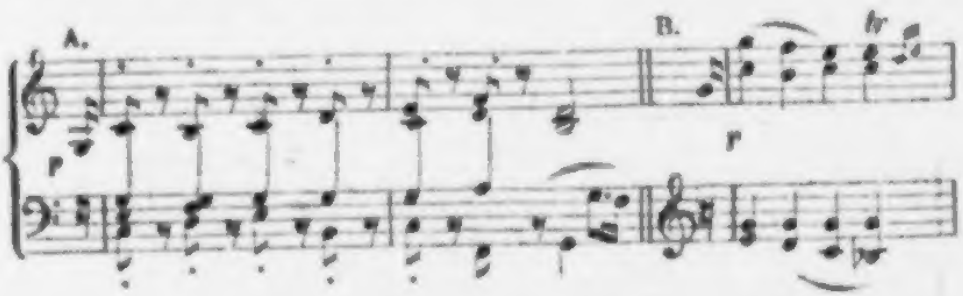


zwar in der rechten Hand ganz leiſe, wie vorgeſchrieben iſt, zu ſpielen, in der mitgehenden linken Hand aber noch viel leiſer und accentlos — gleichſam leblos mitgehn zu laſſen; die Unterſtimme muß

gleich einem gespenstigen Schatten daherschweben neben der Oberstimme. Es versteht sich, daß Auffassung und Darstellung den einzelnen Zug in Einklang setzen müssen mit dem Ganzen, oder vielmehr das Ganze in Einklang mit der Grundidee und ihrem ersten Ausdrucke.

Wir wollen diesen Vorschlag nicht näher begründen, sondern nur eine allgemeine Bemerkung machen. „Wenn," — kann man fragen — „dieser Vorschlag und so mancher ähnliche, der sich noch anschließen wird, begründet ist: warum hat ihn nicht Beethoven selbst bei der Komposition angedeutet?" — Unsere Antwort ist: deßwegen, weil man es unmöglich und obenein unzweckmäßig finden muß, Alles, was zum vollkommnen Vortrag gehört, aufzuzeichnen. Das Papier würde nicht Raum genug bieten, das Auge des Spielers würde verwirrt — und sein Geist unterjocht und unfrei.

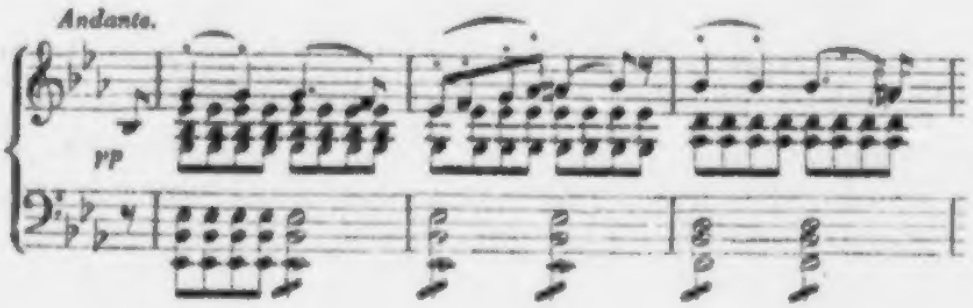
Die Lösung der Hände von einander ist das Leichteste, jedem Spieler hoffentlich längst Eigne, was hier in Betracht kommt. Mehr Aufmerksamkeit fodert schon die Sonderung der Melodie, wenn die melodieführende Hand an der Begleitung Theil nimmt. Das Andante der Gdur-Sonate Op. 14 legt (wie viele Kompositionen mehr) die Melodie mit der Harmonie zusammen, erst (bei A)



mit lockerm Anschlag, dann (bei B) gebunden in allen Stimmen; wieder ist die Begleitung vollkommen unselbstständig. Wir fodern, daß die Melodie (die Oberstimme) vor der Begleitung hervorgehoben werde, natürlich mit Mäßigung, ohne Affektation, während die drei begleitenden Stimmen mehr in Schatten zurücktreten. Unter diesen drei Stimmen würde bei A der Baß nächst der Oberstimme ein

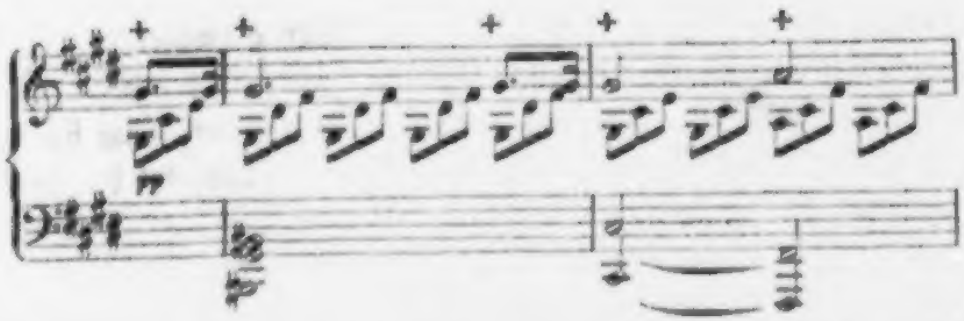
wenig hervortreten, bei B der feſtgehaltne Ton g (weiterhin c) ein wenig gehoben werden müſſen.

Ein verwandter Fall, ſchon ein wenig ſchwerer, zeigt ſich in der Fantaſieſonate aus Es, Op. 27 (Th. 1. S. 152) bei der zweiten Melodie. Auch ſie



liegt mit der obern Hälfte der Begleitung in derſelben Hand, muß aber, während die Begleitung beider Hände in vollkommner Gleichmäßigkeit und Stille in Achtelſchlägen fortſchallend erhalten wird, nicht blos wohlgeſondert, ſondern mit allen in ihr ſelber erforderlichen Schattirungen hervortreten. Das Hervorheben der Melodie durch gleichgültig-mechaniſche Betonung gelingt leicht und wird überall beobachtet; wer hat nicht ſeit Thalberg dieſes Hervorſtoßen der Melodie in einer Mittelſtimme durch die wechſelnden Daumen beider Hände gehört und geübt bis zum Ueberdruſſe? Seltner findet man in ſolchen Fällen ſeelenvolle Betonung und Führung; man erkennt erſt ihre Nothwendigkeit und wird ihrer mächtig, wenn man vorerſt ohne Rückſicht auf Technik ſich zum Bewußtſein bringt, wie die Melodie für ſich vorgetragen ſein will.

Gleicher Vortrag gebührt der Melodie, wenn ſie in derſelben Hand mit figurirter Begleitung zuſammentrifft, z. B. im erſten Satze der andern Fantaſieſonate. Nach dem Vorſpiel tritt bekanntlich die Melodie mit dieſer Begleitung

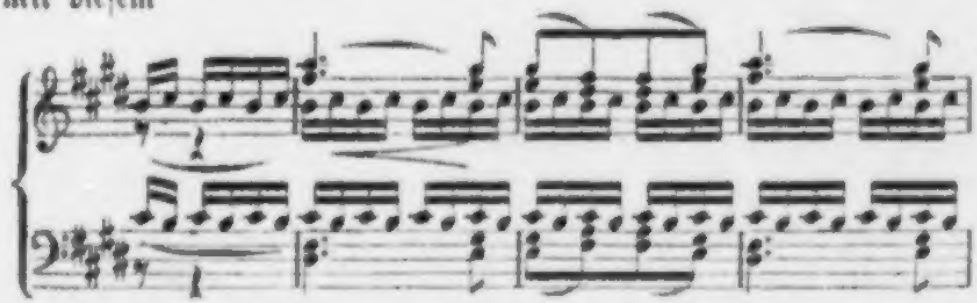


ein und wird sehr weit fortgeführt; wir haben den Satz Th. 1. S. 146 zu karakterisiren versucht. Selten hört man denselben anders als mit gleichmäßig auf die Tasten fallender Hand ausführen, so daß die Begleitungstöne, die mit den Melodietönen zusammenfallen, als Verstärkungs-Oktaven hervortreten. Nichts scheint uns dem Sinn des zarten, einsamen Gesangs weniger entsprechend. Die Melodie muß in vollendeter Zartheit, aber dabei ganz für sich hervortretend und Ton für Ton nach ihrem eignen Inhalte modellirt durchgeführt werden; die Triolen der Begleitung müssen vollkommen von der Melodie abgesondert und ihr untergeordnet dahinfließen; sie müssen im Verein mit dem Basse die sinnig schonende Begleitung gegenüber der Melodie bilden, als wäre Gesang und Begleitung zwei verschiednen Ausübenden zuertheilt. So allein kommt der Gesang in voller Reinlichkeit zum Vorschein, kommt der später so bedeutsame Baß zu seinem Rechte und kann man der sinnigen Entwickelung der Triolenpartie folgen, die der Mitte und dem Schlusse des Satzes zufällt.

Wir haben uns absichtlich leichtfaßlicher und leicht ausführbarer Beispiele bedient. Wie wichtig die Gegenstellung der Melodie gegen die Begleitung in tiefer oder schwieriger zu fassenden Fällen ist, leuchtet ein; es sei nur auf das Adagio der Bdur-Sonate Op. 106 verwiesen, wo der erste Takt die ganz stille Begleitung einführt (una corda und mezza voce) und die Melodie mit dem zweiten Takt äußerlich angesehn blos als Oberstimme der Harmonie, in Wahrheit aber als Sprache des tiefsten, nervöserregten, ganz in sich versunkenen Gemüths aus dem dunkeln Innern hervortritt. Auch hier muß die

ganze Begleitungsmasse sich fest zusammengehalten unterordnen, die Melodie muß Ton für Ton mit ihr auf das pünktlichste zusammentreffen, dabei aber Ton für Ton sich hervorheben. Dasselbe muß von Takt 28 an beobachtet werden, wenn dieselbe Hand, der die Melodie zufällt, neben ihr Synkopen und andre Figuren auszuführen hat.

Aehnliche Beläge ließen sich überall herausgreifen; wir schließen mit diesem



aus dem zweiten Satze der Emoll-Sonate Op. 90, der mit „Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen" bezeichnet ist. Hier leuchtet ein, daß die zwei obersten und die zwei untersten Stimmen zusammengenommen eine einige Masse bilden, aus der jedoch die Oberstimme eine Begleitungsfigur in Sechszehnteln, die scheinbar Ton für Ton (h gegen cis, cis gegen h, Septime: None) miteinander in Widerspruch stehn. Aber gerade hierin liegt die Aufklärung. Weder die eine, noch die andre Stimme soll geltend hervortreten, beide sollen in einander verklingen, wie leiser Hauch der Abendlüfte säuselnd durch die Büsche streift. Wir fodern leisern, betonungslosen Vortrag für diese Mittelpartie, also drei Abstufungen im Spiel der rechten, zwei im Spiel der linken Hand.

Das Alles, was bisher erwähnt, und was sich dem Gleichartiges anschließen ließe, steht begreiflicherweise weit hinter den Ansprüchen zurück, die bei wirklich polyphonen Sätzen an den Vortrag zu machen sind, — und es giebt kaum eine Komposition von Beethoven, in der nicht solche Sätze hervortreten. Hier muß jede Stimme, die selbstständigen Inhalt hat, von den andern gesondert und ihrem eignen Sinne gemäß durchgeführt werden. Wenig Schwierigkeit hat dies, wenn ein Theil der Stimmen sich zu einer

Masse gegen eine hervortretende Stimme vereinigt (so in der Schlußfuge der Asdur-Sonate Op. 110) oder die Stimmen sich paarweise (wie S. 7 und 8 des ersten Satzes der großen Bdur-Sonate Op. 106) chorisch zusammenstellen. Die Schwierigkeiten wachsen mit dem Reichthum oder der Freiheit — will sagen durchdringendern Individualisirung der Arbeit; das Erstere kann man im Finale derselben Sonate, das Andre im Finale der von Geist und zarter Empfindsamkeit beseeligend durchdrungnen Adur-Sonate Op. 101 oder auch in der Fughette, der vierundzwanzigsten Variation zu dem Diabelli-Thema (Op. 120.) beobachten, und an noch viel andern Sätzen, fugirten und nicht fugirten. Hier tritt die Unzulänglichkeit der auf Unisonität gerichteten modernen Spielweise (S. XII.) unwidersprechlich hervor.

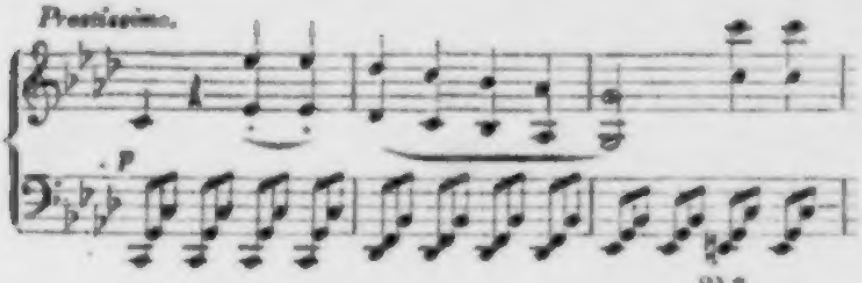
Wer nun die Musik blos aus Salon-Interessen pflegt, mag sich an jener Spielweise genügen lassen; wer nach der wahren Kunst, nach den Werken Beethovens und der Gleichstrebender Verlangen trägt, muß für sein Spiel die unersetzliche Fähigkeit, Hände und Finger zu individualisiren, erringen. Die technischen Mittel sind leicht herzuzählen. Der Fingersatz muß vielfach von seinen allgemeinen Gesetzen abweichend darauf eingerichtet werden, die Finger dahin zu bringen, wo jeder am zweckmäßigsten neben den andern oder im Gegensatz zu ihnen eingreifen kann. Die Handhaltung muß, so gewiß ruhige, gleichabgewogene Horizontallage als Grundgesetz gilt, durch ihre Hinneigung und ihr Gewicht den Fingern im Hervorheben der entscheidenden Töne beistehn. Selbst die Spielweise (der Gegensatz von gestoßnem und gebundnem Spiel, von Stärker und Minderstark beider Hände gegen einander oder zweier Stimmen in derselben Hand — und zwar dies Alles zu gleicher Zeit) muß mitwirkend werden.

Daß diese Ergänzung übrigens auf die Darstellungskunst auch einzelner Melodien zurückwirken muß, leuchtet ein. „In allen bedeutenden Melodien*) treten einzelne Momente, ja einzelne Töne,

*) Auswahl aus Seb. Bachs Kompositionen vom Verf.

als das Entſcheidende, als Lichtpunkte des Ganzen hervor, die für ſich auf das Beſtimmteſte und Feinſte empfunden und dargeſtellt ſein wollen. Hier wird das Gegentheil von jener Gemeinſamkeit und Gleichmäßigkeit des Fingerwerks Bedürfniß. Man muß ſo zu ſagen nicht mehr mit der Hand im Ganzen ſpielen; jeder Finger muß den Empfindungston für ſich allein in dem erfoderlichen Grade von Zartheit oder Betonung, von Sonderung oder Verſchmelzung mit dem nächſten zu faſſen verſtehn, — muß gleichſam für ſich eine Seele haben und ein ſelbſtſtändig Weſen werden, um durch ſeinen Nerv hindurch die Seele des Spielers auf die Taſte zu leiten. Wie weit auch das Piano an melodiſchem Vermögen, hinſichts der Stärkegrade und Tonverſchmelzung, hinter Saiteninſtrumenten (mit ihren feinunterſchiednen Stricharten) und Bläſern zurückſtehn: doch iſt weit mehr, als man allermeiſt hört und glaubt, zu leiſten, wenn die Taſte mit Zartheit und Liebe angefaßt, ſtatt gewiſcht oder geſchlagen wird, wenn der Finger ſich gleichſam mit Verſtändniß in ſie hineinfühlt, wenn ſelbſt die höchſte Kraft nicht in rohen Schlägen ſich äußert, ſondern aus dem Machtgefühl des Tongehalts hervortritt. Die Taſte muß gefühlt, nicht geſtoßen oder geſchlagen, ſie muß mit Gefühl angefaßt werden, wie man die Hand des Freundes nur mit Theilnahme drückt, — und das im Momente mächtigſter wie zarteſter Erregung; anders wird Beethovens und Bachs Poeſie niemals zu voller Ausſprache kommen."

Ja, dieſe — Poeſie der Technik (wenn man ſo ſagen darf) macht ſich bei Beethoven oft ſelbſt in der einfachſten Begleitung geltend. So in der Triolenbewegung des Finale der kleinen Fmoll-Sonate Op. 2. (Th. 1. S. 120) beſonders zum Schlußſatze, —



wo die Triolentöne gar nicht einzeln vernommen werden, sondern ineinander schallen sollen (das Zeitmaaß macht es möglich) und die zweimal acht Takte dem Sturmwind gleich aus dem leisesten Wehen zu donnernder Kraft anwachsen. So in dem Minore der Es dur-Sonate Op. 7 (Th. 1. S. 309) wo die Triolen beider Hände ebenfalls zu einem einigen Tonstrom zusammenschmelzen, anschwellen und wieder verklingen müssen.

So viel in Bezug auf die Technik, als Vorbedingung jedes Vortrags. Das Nähere bleibt dem eignen Nachdenken jedes Spielers und dem Rath des Lehrers überlassen. Wir wenden uns nun zu dem geistigen Theil der Aufgabe, die Beethovens Werke dem Spieler stellen.

4. Allgemeine Auffassung des Werks.

Niemand kann ein Werk sinngemäß darstellen, der dessen Sinn nicht in sich aufgenommen hat; Niemand kann seiner Auffassung sicher sein, der nicht wiederholt das Werk auf sich hat wirken lassen, dann über sein Empfinden und alles, was er im Einzelnen gefunden, sich Rechenschaft gegeben, endlich über das Einzelne und Ganze sich zu klarem Bewußtsein gebracht hat. In diesem Bewußtsein aber muß seine künstlerische Glut, seine Liebe zum Werke fortleben und fortwirken; das erkaltete Herz ist unfruchtbar.

Man bemerke wohl, daß hiermit die ganze Entscheidung einzig in das künstlerische Gewissen jedes Einzelnen gelegt ist. Selbst den Schüler nehmen wir bei dieser Freigebung Aller nicht aus. Er wird schon, so lange das nöthig ist, den Rath des Lehrers benutzen, Jeder, dem es Ernst um seine Leistungen ist, wird sich bemühn, von den Aussprüchen Kundiger und vom Vorbild ausgezeichneter Spieler Vortheil zu ziehn. Aber in Sachen der Kunst liegt die letzte Bestimmung durchaus in der Persönlichkeit; zuletzt entscheidet, wie Ich fühle, wie Ich die Sache ansehe, — auch, was Ich zu leisten ver-

mag. Dieſe Wahrheit iſt nirgends wichtiger, als in Anwendung auf Beethoven, deſſen Schöpfungen zum größten Theil der innerlichen Welt des Gemüths und der Phantaſie zugehören. Kein Vorbild, keine Autorität kann hier entſcheiden, wofern man nicht vom Anfang an auf wahrhaft künſtleriſche Bethätigung verzichten will. Und nirgends iſt Nachthuerei (wär' auch der größte Spieler das Vorbild) und äußerliche Folgſamkeit ungenügender. Nur das Mechaniſche, Unkarakteriſtiſche läßt ſich äußerlich nachmachen, — Etüden, Salon-, Konzertſachen, — nicht das, was als eigenthümliches Leben ſich mit unſerm Leben verſchmelzen und aus unſrer hingegebenen Seele wiedergeboren werden ſoll.

Ein beſonderer Grund, wir leugnen es nicht, bewegt uns, auf dieſe wohl im Allgemeinen anerkannte Wahrheit beſondern Nachdruck zu legen: das iſt die Beobachtung, wie weit die Mehrzahl der durch glänzende Leiſtungen beſtehenden Virtuoſen und viele für Technik trefflich befähigte Lehrer von der Verſtändniß Beethovens entfernt ſind. Ihrem Beiſpiel und ihren Anweiſungen ſich hingeben, heißt oft, ſich von Beethoven entfernen. Man höre Jeden, der hörenswerth iſt, allein mit dem Vorbehalt eigner Prüfung.

Indeß auch der ſelbſtiſche Geiſt und Wille, wir haben es ſchon Anfangs (S. IV) geſagt, iſt hier nicht Gebieter. „Ich fühle ſo, Ich will ſo!" das gilt hier ebenſo wenig, wie: „Der faßt es ſo! Der beſtimmt ſo!" Nicht was mein und dein Geiſt will, entſcheidet, ſondern was Beethovens Geiſt gewollt.

Und hierüber giebt es nur ein einzig, ganz unerſchütterliches Zeugniß: das Werk ſelber. Nur das Werk, nicht einmal die mündlichen Aeußerungen Beethovens, die uns von ſeinen Freunden überliefert worden. So wichtig uns jede Eröffnung des Meiſters iſt, ſo haben wir doch erkennen müſſen (Th. 1. S. 176, 288), daß er bei ſeinen Mittheilungen oft ſchon dem Werke, dem ſie galten, fern geſtanden, oder ſonſt mehr einer Laune, einer unbeſtimmten Vorſtellung, als dem Anſpruch der Sache Folge gegeben, — was bei dem raſtloſen Weiterſtreben ſeines Geiſtes gar nicht anders hat

sein können. Und so gewiß seine Freunde, Ries und Schindler, besonders der letztere, volles Vertrauen zu ihrer Aufrichtigkeit und Sachkunde verdienen, so gewiß liegt es doch unvermeidlich in der menschlichen Natur, daß jede Mittheilung sich mehr oder weniger nach unserer Persönlichkeit umfärbt. Wer das in Bezug auf Beethoven ganz unbefangen beobachten will, blicke nur auf Beethovensche Aeußerungen in Seyfrieds Mittheilungen. Gewiß hat Seyfried wahrhaft sein wollen; gleichwohl hat er den Beethoven in das Seyfriedsche übersetzt; wer von Seyfried gelesen hat*), wird das gleich gewahr. So werden wir auch weiterhin, in Bezug auf Beobachtung des Taktmaaßes Ries und Schindler mit einander in Widerspruch finden. Ganz gewiß sind beide dabei wahrhaft gewesen; aber sie haben von verschiednen Standpunkten aus berichtet, — und, ohne Frage, Schindler von dem höhern, Beethoven nähern. Was also Schindler und Ries berichten (besonders der erstere) muß uns höchst beherzigenswerth sein, darf aber Niemand von eigner Prüfung und Entscheidung abhalten; Schindler selbst fodert nach seiner Einsichtigkeit dazu auf. Beiläufig bemerken wir, daß es unter den Klaviersachen vornehmlich die beiden Sonaten Op. 14 sind (unter den Symphonien die aus Ddur, Esdur, Cmoll, Nr. 2, 3, 5), auf die Schindlers Bemerkungen näher eingehn.

Ja, in einem eigenthümlichen Punkte müssen mir sogar gewissen Anordnungen Beethovens unbedingte Folgsamkeit versagen, nämlich in der Bestimmung des Zeitmaaßes durch metronomische Feststellung. Zum Glück finden wir hierin volle Gewähr in Schindlers Mittheilungen.

Beethoven hat aus Gutmüthigkeit Mälzels Erfindung, den Metronomen, in Schutz genommen. Sein eigentliches Urtheil hat

*) Z. B. in der ehemaligen Berl. allg. musikal. Zeitung. Seyfrieds etwas aufgestelzte Manier erkennt man Th. I. S. 32 und 63; nicht unwahrscheinlich ist dem, der Seyfrieds Ansicht von Cherubini's Messen kennt, daß er bei dem „ad notam nehmen" seine Meinung eingeschmuggelt hat, um Beethovens Autorität für Cherubini's Werke zu benutzen.

er aber in den Worten niedergelegt: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon.“ In der That sind die absoluten Zeitmaaße des Metronomen weit weniger dem Wesen der Kunst gemäß, als die bekannten, allerdings weit unbestimmtern, die man durch die Ueberschriften Allegro, Andante u. s. w. andeutet. Das Ungefähre geben, unter Beirath des künstlerischen Herkommens, diese Worte ganz gut, absolute Bestimmung aber ist künstlerisch unzulässig, weil es kein absolutes Zeitmaaß giebt, sondern Persönlichkeit, Stimmung, bei chorischen und orchestralen Werken die Stärke der Besetzung, Weite des Lokals u. s. w. mitbestimmend eingreifen.

Daher ist es gerade den tiefern Komponisten oft gar nicht leicht, das rechte Zeitmaaß metronomisch genau anzugeben. Beethoven (von dem übrigens nach Schindlers Versicherung kaum fünf Sonaten, darunter Op. 106, 109, 110, 111, und zwei oder drei Symphonien, nämlich die Nr. 7, 9 und vielleicht Nr. 8 metronomisirt sind) war in den Angaben selbst schwankend. Er hatte die neunte Symphonie für den Verleger metronomisirt und wiederholte „das Geschäft“ (wie er's nannte) einige Monate darauf für die philharmonische Gesellschaft in London; da fanden sich alle Tempi anders angegeben, theils langsamer, theils geschwinder. Auch den zweiten Satz der Adur-Symphonie, bekanntlich Allegretto überschrieben, fand er später in einer Aufführung zu schnell genommen und wollte ihn für die Zukunft mit Andante quasi Allegretto*), MM ♩ = 80 bezeichnet wissen.

Was hiernach von den metronomischen Bezeichnungen aus der Feder von Virtuosen zu halten ist, deren Name die immer neu auftauchenden Ausgaben Beethovenscher Werke beglaubigen soll,

*) Beiläufig ein authentischer Hinweis, daß Beethoven keine besondre Form, sondern nur das Zeitmaaß mit dem Namen Allegretto hat bezeichnen wollen. Lenz hat eine besondre Form hypothetisirt, natürlich, ohne sie in bestimmten Umrissen zeichnen zu können.

leuchtet ein. Wir kennen Beethovens Ansicht (S. X) und erfahren durch Schindler, wie unzufrieden er namentlich mit der virtuosischen und modernen Uebertreibung des Zeitmaaßes war. Wohl zu beherzigen ist auch der Ausspruch Schindlers (der übrigens einige Metronomisirungen von Moscheles „doch etwas mehr der Wahrheit nahe" findet, als die wiener) über die Virtuosen: „Laßt euch von keinem Virtuosen, der sein Lebelang nur bemüht gewesen, schwere Passagen zu üben, um die Mechanik der Finger auszubilden, Sonaten von Beethoven vorspielen, die nicht gerade auf Bravour berechnet sind (deren Gottlob nur sehr wenige*) sind), um auch daran ein Muster im Vortrag und in der Auffassung zu nehmen."

Wie soll man also zu einer richtigen Auffassung Beethovenscher Werke gelangen? — Wie soll man, — nach Allem, was uns von Andern zufließen kann, auf sich selbst als letzten Entscheidenden zurückgewiesen, — sich gegen Irrthum und Fehlgriffe möglichst sicher stellen?

Dies ist die wichtige Frage. Wir wissen nur Folgendes zu antworten:

Vor Allem setzen wir geistige Reife und technische Geschicklichkeit für das Werk, dem es gilt, voraus. Das technische Geschick erweiset oder ergänzt sich; darüber bedarf es hier keines Raths. Das erste Zeichen geistiger Reife ist die Empfindung für das Werk und die Lust zu seiner Aneignung.

Sodann geben wir zu beherzigen, daß ein so tiefer Geist, wie der Beethovens, nicht im Vorbeigehn und nicht an einem einzelnen Werke, oder ein Paar Werken ergründet werden kann. Man muß, von allem Bedürfniß der Technik abgesehn, anhaltende und ausgebreitete Beschäftigung daran setzen, gewiß überzeugt, daß der Gewinn in gleichem Maaße wächst. Wer hierbei die Selbstüberwindung übt, in einer gewissen methodischen Ordnung vom Faßlichern zum Tiefern zu schreiten, dem wird jedes vorhergehende Werk die

*) Nur Op. 53 und 54, kaum Op. 22 und 47 dürfte man dahin rechnen.

Verſtändniß der folgenden anbahnen. Wir ſtellen hier eine Reihenfolge der Sonaten auf,

Op. 2, 13, 14, 22, 54, 53, 78,

dann

Op. 26, 10, 7, 28, 31, 27, 57,

dann

Op. 81, 90, 106, 101, 110, 109, 111,

die als Beiſpiel methodiſcher Ordnung dienen ſoll, keineswegs als allgemeingültige Vorſchrift. Eine ſolche iſt ſchon deßwegen ganz unzuläſſig, weil es bei jedem Einzelnen von deſſen Vorbildung und Geiſtesrichtung abhängt, was in jedem gegebenen Zeitpunkte für ihn erreichbar und zuträglich ſein mag. Daher iſt hier nicht einmal auf den ſehr verſchiednen Standpunkt Rückſicht genommen, den die einzelnen unter Nr. 2, 14, 10, 31, 27 vereinten Sonaten inne haben. Die techniſche Abſtufung iſt ganz bei Seite geblieben; die mag Jeder ſelbſt in Betracht ziehn.

Soviel im Allgemeinen.

Soll nun ein beſtimmtes Werk ſtudirt werden, ſo rathen wir, es zuerſt ohne Rückſicht auf techniſche Schwierigkeiten und vorkommende Fehlgriffe ununterbrochen ein- oder ein paarmal gerade durchzuſpielen, und zwar in dem Maaße der Bewegung, das man — wir wiederholen: ohne Rückſicht auf Technik — für das Rechte hält. Dieſes erſte Durchgehen des Werks, wie mangelhaft auch die Darſtellung bleibe, gewährt einen Ueberblick des geſammten Inhalts; ohne dieſen Ueberblick bleibt vor Allem das einſtweilen nach der Ueberſchrift und noch willkührlichem Gutdünken ergriffene Tempo, dann aber auch der Sinn aller einzelnen Theile durchaus im Dunkeln. Dies gilt von jeder Kompoſition, von Beethovenſchen aber mehr, wie von der Mehrzahl der andern, weil in ſeinen Werken ein viel innigerer Zuſammenhang aller Theile ſtattfindet, Eins ſich aus dem Andern folgerechter entwickelt und nichts ohne Rückſicht auf dieſen Zuſammenhang vollkommen begriffen werden kann. Man wird, um nur ein Paar Beiſpiele zu geben — und nicht einmal

die schlagendsten, in der Ddur-Sonate Op. 10 den dritten Satz mit seiner süßen Beschwichtigung, mit dem Hineindrohn finsterer Gedanken (Th. 2) und dem erneuten rüstigen Aufraffen lebendiger Kraft (im sogenannten Trio) nicht vollkommen verstehn, folglich nicht vollkommen karakteristisch darstellen, wenn man diesen Satz nicht im Zusammenhang mit dem vorhergehenden Largo auffaßt. Man wird in der Sonate Op. 110 nicht wissen, was mit der Fuge anzufangen ist, wenn man sie nicht im Zusammenhang mit dem Arioso und mit den vorhergehenden Sätzen zu fassen weiß.

Diese allgemeine Bekanntschaft mit dem Werke wird zunächst zur Berichtigung des Zeitmaaßes dienen, das vorerst nur nach der äußerlichen Vorschrift, ohne innerliche Gewißheit hat ergriffen werden können. Haben wir oben (S. XXII.) die absolutistischen Vorschriften des Metronomen abgelehnt, so können wir doch auch die Unbestimmtheit der herkömmlichen Tempobezeichnungen nicht übersehn, mag man sie auch noch so umständlich anwenden und anhäufen. Wie viel Abstufungen lassen die Bezeichnungen Allegro, Adagio zu! wie sehr sind die Allegretto- oder die Andante-Sätze der Bewegung nach verschieden! Nur der innere Sinn giebt den Maaßstab für die Bewegung: es kommt also bei jedem Satze darauf an, die Vorzeichnung nach diesem Sinn zu bemessen. Ein allgemeiner Rath läßt sich indeß hier ertheilen. Jemehr der Inhalt eines Satzes in das Feine und Einzelne ausgearbeitet ist, desto weniger verträgt er übereilte Bewegung. Technische Ausführbarkeit darf durchaus nicht zu schnellem Zeitmaaß verleiten; die ersten Sätze der Sonaten Op. 13 (der pathetischen Sonate) 28, 90, 101 sind gar wohl noch einmal so schnell ausführbar, als ihr Inhalt gestattet. Schindler wird nicht müde, Beethovens und seine Unzufriedenheit mit diesen Uebertreibungen des Zeitmaaßes auszusprechen; auch Mozart hat schon zu seiner Zeit dagegen geeifert. Wenn Schindler erwähnt: „Was namentlich die Sonate pathétique unter Beethovens Händen wurde (obgleich er am reinen Spiel manches zu wünschen übrig ließ), das mußte man gehört und wieder gehört haben,

um sich genau orientiren zu können, daß es dasselbe, schon bekannte Werk sei": so wird Jedermann sich sagen, daß Beethoven durch ganz andre Vortragsmittel gewirkt haben müsse, als durch Schnelligkeit des Zeitmaaßes.

Besonders trägt die Beziehung der einzelnen Sätze, die Bedeutung derselben im Sinne des Ganzen dazu bei, das Zeitmaaß für jeden sicherer festzustellen. Die Dmoll-Sonate Op. 31 giebt dafür zwei Beläge. —

Erstens: wie soll der dritte Satz genommen werden? Sein rastlos fließender Inhalt überredet zu rascher Bewegung im Dahinstürmen oder in anmuthvoller Lebhaftigkeit; in einer oder der andern Weise wird er meist gefaßt und haben wir ihn von geschickten Konzertspielern mehrmals öffentlich gehört; die Vorzeichnung, Allegretto $^3/_8$, ist dem nicht entgegen. Wer aber zuvor den tiefernsten, pathetischen ersten Satz, die sanftere aber eben so ernste Weise und Sammlung des zweiten Satzes in sich aufgenommen, wird jene beiden Darstellungsweisen für den dritten Satz ablehnen und die Bewegung ein wenig zurückhalten, um all den seelenvollen Betonungen, die aus der rastlosen Unruhe hervortauchen, Dasein und Wirkung zu gewähren. Denn es kommt ja nicht blos darauf an, daß alle Töne gespielt und äußerlich abgehört, sondern daß sie, daß namentlich die tiefer bedeutsamen empfunden werden, in der Seele nachklingen, — und dazu gehört Zeit.

Der zweite Belag ist im ersten Satz der Sonate enthalten. Hier wechseln Largo und Allegro anscheinend schroff miteinander, das Largo enthält den Keim zum Hauptsatze, das Allegro den zum Seitensatze. Die meisten Spieler, alle die wir öffentlich gehört, bleiben bei den Ueberschriften stehn und spielen das Largo, wie sich gebührt, das Allegro geschwind, und zwar sehr geschwind. Allein so hat es keinen Sinn. Woher nach dem ruhigen, in sich versunkenen Einsatz des Largo dieses Herausfahren mit einem Allegrosatze, der zu kurz ist (drei Takte, denn der vierte ist schon wieder als Adagio bezeichnet), um, mag man ihn nun stürmisch, oder leicht,

oder sonst wie nehmen, zur Wirkung zu kommen? Und was bedeutet nach dem Allegro diese Wiederkehr des Largo und dies abermalige Herausfahren des Allegro, diesmal mit zwölf Takten, offenbar ohne Abschluß, ohne festen Kern, während erst mit dem nächsten Takte der festgebildete Hauptsatz auftritt, nicht aus dem Allegro, sondern aus dem Largo entspringend? —

Nur der Zusammenhang des Ganzen giebt Antwort. Das Largo zeigt sich immer mehr als Grundgedanke, als Kern des ganzen Satzes. Zuerst schon darin, daß es den Hauptsatz begründet, — hier aber von jenem einstweilen unbegreiflichen Allegro zweimal unterbrochen. Dann zu Anfang des zweiten Theils, wo der Gedanke tonisch erweitert und in dreimaliger Wiederholung, diesmal ohne Unterbrechung durch das Allegro, auftritt. Endlich zu Anfang des dritten Theils, wo zwar das unterbrechende Allegro, (die drei Takte mit dem vierten, Adagio) wiederkehrt, der Haupt-Gedanke aber sich jetzt — zu einem tiefgefühlten Rezitativ erweitert und dadurch vollendet. Das also (so wird hier endlich enthüllt) hat Beethoven sagen, diese tiefernsten Betrachtungen haben sich in ihm zum Wort hervorringen wollen! Hiermit ist auch die Bedeutung des dazwischentretenden Allegro's enthüllt; es ist Zwischenspiel zum Rezitativ, malt, nach der Bestimmung dieser Zwischenspiele, was im Rezitative nicht hat zum Worte kommen können, alles das Beiläufige, das im erregten Gemüthe stumm aber nicht bedeutungs- und einflußlos vorgeht, im Leben der Wirklichkeit höchstens in Miene und Geberde sich verrathen würde, — oder auch die Aeußerlichkeiten in ihrer Einwirkung auf das Gemüth des Handelnden oder Empfindenden. Diese unbestimmt bleibende Erregung muß sich zwar lebhaft äußern, verträgt aber in ihrer Unbestimmtheit und Unfertigkeit gar kein festes Zeitmaaß; die Ueberschrift Allegro deutet das Erstere an, der Sinn des Ganzen ergiebt das Andre. Festes (sagen wir: festeres) Zeitmaaß tritt erst mit dem Hauptsatze (Takt 21) ein; im Seitensatze gelangt auch der Allegrogedanke zu fester Ausprägung und damit zu festem Zeitmaaß.

5. Eindringen in das Werk.

Iſt eine allgemeine Anſchauung vom Werke gewonnen, ſo muß nun tiefer und ſorgfältiger in deſſen Inhalt, in den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Partien eingedrungen werden, ſtets mit Rückſicht auf den Sinn derſelben im Zuſammenhang des Ganzen. Dieſer zweiten Aufgabe kommt Kenntniß der Kunſtformen (die wir deßhalb Th. 1. S. 86 u. f. f. wenigſtens in Umriſſen gezeichnet) ungemein zu ſtatten. Sie hilft, den Inhalt in ſeine natürlichen Glieder auseinander zu legen und mit größerer Beſtimmtheit jedes dieſer Glieder abgeſondert anzuſchauen. Blicken wir beiſpielsweiſe den erſten Satz der Sonate Op. 7 an.

Die Sonate zeigt in ihrem erſten Satz oder Allegro:

1. in der Hauptpartie (Esdur)
   a. einen erſten Satz, bis Takt 13,
   b. deſſen Kern wiederholt, bis Takt 17,
   c. eine gangartige Ueberführung,
2. in der Seitenpartie (Bdur)
   a. einen erſten Satz, der Bewegung der Hauptpartie anſchließend,
   b. einen zweiten Satz (den in punktirten Vierteln),
   c. deſſen Wiederholung mit figurirter Ober- dann Unterſtimme,
   d. einen dritten Satz, den in Cdur,
   e. einen vierten in Bdur,
   f. deſſen Wiederholung in Sechszehntel-Figurirung,
   g. einen Sechszehntelſatz (ſtatt des Ganges, der nach ſo reicher Modulation und Entwickelung nicht angemeſſen war)
3. den Schlußſatz;

daß der zweite und dritte Theil denſelben Inhalt weiter verwenden, iſt bekannt.

Hiermit erst ist der gesammte Inhalt unterscheidbar auseinandergelegt, ein deutlicher Grundriß gewonnen, der selbstverständlich über den zweiten und dritten Theil weitergeführt werden muß. Beiläufig finden sich bei dieser Zergliederung diejenigen Partien, die technischer Vorbereitung bedürfen. Die Hauptsache ist aber, daß man nun mit größerer Schärfe den Inhalt auffaßt, mit Gefühl und Gedanken den Sinn der einzelnen Glieder zum Bewußtsein bringt und sich bereits eine ziemlich sichere Vorstellung von der für jedes geeigneten Vortragsweise macht. Wie verhält sich der erste Seitensatz unsers Beispiels zum ersten Hauptsatze? wie sind beide bei ihrer Aehnlichkeit durch den Vortrag zu unterscheiden? wie ist der zweite und dritte Seitensatz, und im entschiednen Gegensatze zu ihnen der vierte vorzutragen? — Wir wollen aus Erfahrung zusetzen, daß diese Uebersicht nach ein Paar Versuchen leicht erlangt wird. Schwierige oder fragliche Punkte mag, wer nicht näher in Komposition unterwiesen ist, dahingestellt sein lassen.

Nach der Zergliederung des ersten Theils ist der Inhalt des zweiten und dritten leicht festzustellen. Hierbei ergiebt sich, auf welche Sätze der Komponist öfter oder nachdrücklicher zurückkommt, welche ihm also besonders wichtig sind. Nun wird es äußerst förderlich für Auffassung und Vortrag, jeden Satz abgesondert durch die ganze Komposition zu verfolgen und sich klar zu machen, wie sein Inhalt sich fortschreitend entwickelt hat. Der zweite Seitensatz unserer Sonate z. B. tritt zuerst einfach auf, Alt und Baß in Dezimen (also chorisch vereint) gegen den Diskant, der Tenor (F a b g) durchweg mehr unterschieden, alle Stimmen in sanfter Bewegung. Die Wiederholung (gleich danach) figurirt den Diskant in seelenvoll sprechender Weise. Im zweiten, aufgeregtern Theile kann dieser Satz keine Stätte finden. Im dritten Theile kehrt er wieder, natürlich im Hauptton Esdur, muß also, wenn er nicht heftig einsetzen soll, eine Quinte tiefer, dumpfer als im ersten Theil beginnen; erst jene beredsame Figuration greift zur höhern Oktave. Das alles war recht, nothwendig, — aber es befriedigt nicht den Satz. Ein

Anhang muß ihn wiederbringen, und zwar in der höhern Lage (g f es c) feiner und klingender. Nun endlich muß auch der Tenor zur Geltung kommen; er wird Oberſtimme, die Figuration tritt in den Alt, dann in Sextenverdopplung in die Unterſtimmen — und nun erſt iſt dem Gedanken ſein volles Recht geworden. Wer das erkannt und durchgefühlt, der kann erſt hoffen, den Satz wahrhaft gefaßt zu haben. Wir wiederholen aber, daß alle dieſe Studien nicht bloße Verſtandesarbeit ſein dürfen, ſondern aller Beobachtung und Erörterung beſeelte Theilnahme, Gefühl und Phantaſie vorangehn und zur Seite bleiben müſſen.

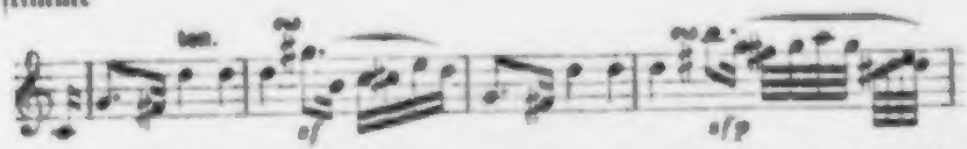
Daß dieſes Verfahren nicht blos auf Beethovens, ſondern auf alle Kompoſitionen anwendbar iſt, leuchtet ein; allein bei den ſeinigen iſt es wichtiger, ja faſt unentbehrlich bei der großen Energie, mit der er ſeine Sätze entwickelt und verknüpft und in der Wiederholung geſteigert oder anders gewendet hat.

Bei dieſem Eindringen in die einzelnen Sätze trifft man nun auch auf die Punkte, die mehr wie bei andern Komponiſten die volle Umſicht und Vertiefung des Vortragenden und alle Vortragsmittel, die das Klavier gewährt, in Anſpruch nehmen. Wenigſtens einige Andeutungen über dieſe Punkte dürfen hier nicht fehlen.

Das Erſte, worauf wir hier die Aufmerkſamkeit lenken, iſt die feine Ausbildung der Melodie. Jeder Ton in der Beethovenſchen Melodie hat Bedeutung, jeden hat der Meiſter mit innerer Nothwendigkeit geſetzt, jeden mit ſeiner Seele erfüllt und zwar ſtets im Sinne des Ganzen; wenigſtens von den bedeutendern Werken gilt das geradezu, — das heißt, von der Mehrzahl aller Werke. Hier iſt von Zuthaten, von Verzierungen, — anmuthigen oder feingefühlten, wie wir oft bei Mozart, überwuchernd bei Hummel und Chopin finden, — nicht die Rede; Alles gehört zur Sache und will im Zuſammenhang und Sinn des Ganzen gegeben ſein.

Es iſt ſchwer, hierzu Beiſpiele zu geben, weil faſt jedes Werk deren in Fülle bietet. Man blicke zuerſt auf das Largo der Sonate Op. 7, und zwar auf den Anfang des zweiten Theils des

Hauptſatzes, Takt 9 bis 15, der, der Grundlage nach, aus einer dreimaligen Wiederholung von zwei Takten beſteht. Die Einführung dieſer drei Abſchnitte von je zwei Takten wird in der Oberſtimme



zweimal geändert, äußerlich angeſehn: verziert. Man würde gleichwohl Beethoven ſchlecht verſtehn, wollte man die Aenderungen ſo verſtehn, nicht jede Note dem Sinn des Ganzen gemäß vortragen. Es giebt dafür ſogar einen äußerlichen Beweis. Verzierungen, z. B. bei Hummel und ſelbſt bei dem weniger ausgebildeten aber feiner beſaiteten Chopin laſſen ſich ändern, allenfalls mit andern vertauſchen, ohne daß das Ganze weſentlich darunter litte. Nun verſuche man daſſelbe mit dieſer kleinen Stelle, nehme talentvolle Muſiker, nehme Reminiszenzen aus Chopin und ſelbſt andern Werken Beethovens zu Hülfe: da wird ſich die Unabänderlichkeit jeder Note herausſtellen, folglich die Nothwendigkeit, ſie dem Sinne des Ganzen gemäß darzuſtellen. — Ein tieferes Beiſpiel giebt das Arioſo (S. 13 und 17 der Originalausgabe) der Sonate Op. 110. Es tritt gleich das erſtemal in feinempfundner Ausbildung der Melodie auf, einer der zarteſten und ſeelenvollſten, die es giebt. Bei der Wiederholung (S. 17) wird die Melodie geändert, äußerlich angeſehn, und handwerkerlich zu reden: verziert. Wie weit ſteht dieſe Vorſtellung von Beethovens Sinn ab! Die Klage des Arioſo, — die Ueberſchrift: Arioso dolente, iſt nur äußerlicher Fingerzeig, die Töne ſprechen, jeder! — hat zu entſagungsvollem Dahinwallen durch das Leben (Fuge) gebracht, das nur noch die letzte Ausſicht zu bieten ſcheint. Dieſer Gang muß zur verinnigten, tiefer, entathmender in den Lebensnerv eingreifenden Klage zurückführen; dann irrt das Leben hierhin, dorthin, bis die Harfenklänge wieder aufzurauſchen ſcheinen, die zu Anfang der Sonate ſchon erwacht waren, die einſtmals auch Oſſians ſcheidende Seele emporgetragen

hatten. Solche Vorstellungen müssen die Seele für die Wandlungen im Arioso stimmen.

Das Zweite, worauf wir hinweisen, ist die Umfänglichkeit der Beethovenschen Melodie. Ganz in seine Idee vertieft, nur sie wollend, aber mit der vollen Energie seines Wesens, bedarf der Meister weiten — man möchte sagen, unbeschränkten Raum nach Ausdehnung und Tongehalt. Dieses Adagio sostenuto der Sonate Op. 106 räumt seinem ersten Satze für den ersten Theil neun, für den zweiten achtzehn Takte ein. Aber, was wir hier (vielleicht unrichtig) als zwei Theile bezeichnen, ist so innig zu einem Ganzen zusammengeschmolzen, daß man erst Takt 26 ein Ende deutlich fühlt, — und kaum da. Wie viel dem Meister an der richtigen Auffassung gelegen, zeigt sich in den unerschöpflichen Vorschriften; der Satz soll una corda und mezza voce gespielt werden, übergeschrieben ist: Appassionato e con molto sentimento.

Dergleichen zeigt sich nicht blos in langsamen Sätzen. Gleich der erste Satz der Sonate Op. 90, ebenfalls sehr angelegentlich für den Vortrag mit der Ueberschrift (statt der übel-herkömmlichen italienischen Tempobezeichnungen) „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck" bezeichnet, stellt einen Hauptsatz von 24 Takten auf. Während in jenem Adagio die athemraubende Länge der Kantilene den Vortrag erschwert, ist es hier die kurze Gliederung, die wohl abgewogen sein will. Viermal wird ein Abschnitt von zwei Takten im Fortschreiten wiederholt, dann folgt ein ganz anders gestalteter Satz von acht (zweimal vier) Takten, der vordersatzartig schließt und abermals einen aus dem Anfang entsprossenen Satz von acht Takten (zweimal vier) nach sich zieht. Diese vierundzwanzig Takte bilden, über alle Gliederung hinweg, ein eng zusammengehöriges Ganze.

Mag dieser Satz gleich einen Belag für die tonische Umfänglichkeit geben. Er beginnt auf dem eingestrichenen g, hebt sich langsam auf $\bar{g}$, dann auf $\bar{\bar{c}}$, und von diesem $\bar{\bar{c}}$ greift er zweimal

auf $\overline{\text{fis}}$ hinab, selbstverständlich in vollkommner Einheit und tiefbegründeter Nothwendigkeit.

Setzen wir drittens hinzu, daß diese Weite sich naturgemäß auch in der Bildung der Gänge, Orgelpunkte und Partien zeigt. Schon die Ddur-Sonaten Op. 10 und Op. 28 geben für Gang und Orgelpunkt genügende, wenngleich nicht die stärksten Beispiele. Die erstere gesellt ihrem Seitensatz ein aus dem Hauptsatz genommenes Motiv, a | gis fis e zu und verfolgt in der gangartigen Fortführung des Seitensatzes das Motiv vierzehnmal durch eben so viel Takte, dann aber noch sieben Takte lang in andersgestalteter Führung, um es am Schlusse des ersten Theils noch zehnmal und zur Ueberführung in den zweiten Theil noch weitere vier- oder fünfmal zu bringen, alles das mit innerer Nothwendigkeit und ohne Ermüdung, wenn nur der Vortragende seine Sache versteht. — Die andre Sonate bildet im ersten Satz ihren Orgelpunkt auf Fis achtunddreißig Takte lang, größtentheils mit einem einzigen Motiv

beschäftigt*), einer der tiefsinnigsten Momente in der Klaviermusik.

Endlich mag die Sonate Op. 106 das durchgreifende Beispiel

---

*) Solche, allerdings nur der tiefen Versenkung eines Beethoven nothwendig werdende Momente sind es denn, die den nichtbegreifenden Janhagel unter den Musikern und Kennern in Harnisch jagen und sogar witzig machen. So hat bei der Aufführung der A-dur-Symphonie einer dieser lieben Franzosen, die nach ihrer eben so artigen wie unerschöpflichen Versicherung an der Spitze der Intelligenz stehn, herausgezählt, daß im Uebergang zum Allegro nun schon zum vierzigsten Mal e anschlage, — und hat Echo's in Deutschland gefunden, ohne daß Einer geprüft, ob nicht vielleicht die Wiederholung bis auf die letzte Note zur Sache gehöre. — Selbst K. M. Weber hat über die Wiederholungen des d⌒d cis bis | cis gespöttelt, — im Gasthofe hat er die Bässe das intoniren gehört, sich erkundigt, ob und wo Konzert sei, sei die Treppen hinabgestiegen, über den Markt in das Konzertgebäude gegangen, habe sich ein Billet gekauft — und als er eingetreten, hätten die Bässe immer noch d⌒d cis bis | cis gespielt. Aber spotten ist oft leichter, als begreifen.

für die Weite der Partienanlage hergeben. Die Hauptpartie des ersten Satzes umfaßt einen ersten Gedanken von zweimal zwei, einen zweiten von vier und acht, einen dritten von viermal zwei Takten, der zehn Takte weiter geführt wird; dann kehrt der erste Satz wieder und wird noch vierundzwanzig Takte weiter geführt, bevor die Seitenpartie eintritt. Es ist freilich „die Riesensonate."

All das will in seiner innern Einheit gefaßt und dargestellt sein. Daß dafür das unaufgeklärte Gefühl für die Einzelheiten keine Gewähr leistet, bedarf wohl keines Erweises; zu dem Gefühl muß klare Durchschauung des Ganzen kommen, die jedes Einzelne nach dem Zusammenhang im Ganzen erfaßt und für jedes die gemäßen Mittel der Darstellung in Bereitschaft hält.

In diese Mittel näher einzugehn, ist hier nicht Beruf; jeder Spieler muß wissen oder von seinem Lehrer erfahren, was durch die verschiednen Vortragsmittel, durch Binden und Trennen u. s. w. geleistet werden kann.

Nur auf eins derselben muß mit Nachdruck hingewiesen werden auf das wechselnde Maaß der Stärke. Im Großen ist es hülfreich, die Gegensätze des Mächtigen und Nachgiebigen oder Untergeordneten zu bezeichnen. Aber noch geschäftiger und belebender ist es in der Durchführung der Kantilene, bei der es jedem Ton in der Melodie den ihm gebührenden Nachdruck ertheilt.

Ist eine Melodie kalt, von gleichgültigem Inhalte, so bleibt der Betonung nur das Geschäft, die rhythmische Gestaltung, also das Formelle, die Grundzüge des Baues zu bezeichnen. Daß dieses Spiel der Accente ebenfalls seine Feinheiten und seinen Reiz hat, ist gewiß; der rhythmische Vortrag wohlgebildeter Verse und der feinere Tanz geben dazu Vorbilder, — nur weit ärmere, als die reichabgestufte Rhythmik der Musik. Hiervon ist indeß weiter nicht zu reden; schon die Musiklehre giebt das Nöthige an die Hand.

Etwas ganz Anderes ist es um die Betonung einer innerlich beseelten Melodie. Hier ist, darf man als Grundsatz sagen, auch nicht ein Ton dem andern an Bedeutung und Schwere gleich. Die

bewegte Seele lebt in jedem Ton, liebt jeden, schont und verhehlt diesen, schlägt und treibt hervor jenen, wogt von der leisesten Anregung zur Machtfülle empor und von der zurück bis zu völligem Erlöschen (die Pausen, die Beethoven so oft und bedeutungsvoll in den noch unvollendeten Lauf seiner Melodie streut) wiegt sich auf dem unberechenbaren Spiel linderer oder schwellenderer Wogen, streut über dieses Wechselspiel die Lichtpunkte der einzelnen Betonungen und weiß zu gleicher Zeit der festgezeichneten rhythmischen Gestaltung und dem unendlich wechselvollen Gefühle zu genügen.

Die Aufgabe ist schwer, so lange man sich noch nicht in Beethoven hineingelebt hat. Aber sie ist unabweislich. Hier steht uns Beethovens Vortragweise selbst als vollgenügender Beweis zur Seite. „Es war (nach Schindlers Zeugniß) die deutlichste faßlichste Deklamation, wie sie in dieser hohen Potenz vielleicht nur aus seinen Werken herauszustudiren sein dürfte." Wieder ein Beweis, daß er nicht mit Tönen hat spielen wollen, sondern reden. Die Aufgabe ist schwer selbst für den, der Sinn und Gefühl für den Inhalt mitbringt, wegen der Unvollkommenheit des Klaviers für melodisches Spiel. Aber viel vermag man dennoch diesen einsiedlerischen Tonhölzern abzulisten und dem Hörer vorzuspiegeln, viel mehr, als die Meisten meinen und vermögen. Wer Gelegenheit hat, einen Laub, Wieniawski, Joachim (und wie sie sonst heißen, die beseelten und beseelenden Geiger oder Violoncellisten) zu hören, der hat in ihren feinen, wechselreichen Bindungen, Betonungen u. s. w. ein Vorbild dessen, was man dem Klavier abzugewinnen trachten muß. Noch fördernder wird denen, die singen können (gleichviel mit welcher Stimme) das eigne Singen der Melodie. Gefühl drängt zum Gesang, Gesang spiegelt jenes zurück.

Durch das bloße Stärkemaaß, auch im Verein mit Bindung und Lösung der Töne, kann aber dem Anspruch des ewig wechselnden und wogenden Gefühlslebens nicht genügt werden; schon die Stufenleiter der Stärkegrade selbst auf den besten Instrumenten erweist sich unzulänglich. Geistig, wie Beethovens Schöpfung, ener-

gisch, wie sein Wollen, frei, wie sein Wesen ist, bedarf es geistiger Mittel des Vortrags, des Ausdrucks jener freischaltenden selbstbestimmungsvollen Willenskraft, des durchaus freien Einherschritts, wo und soweit die künstlerische Vernunft sie der jedesmaligen Aufgabe gemäß fordert. Man muß

6. Taktfreiheit

als unbedingte Nothwendigkeit für den vollkommnen Vortrag Beethovenscher Kompositionen anerkennen.

Daß Taktfestigkeit für den Musiker eine ganz unerläßliche Eigenschaft ist und in den ersten Perioden der Musikbildung unbedingt festgehalten werden muß, ist gewiß, kommt aber hier nicht in Betracht. Wir haben hier das künstlerische, nicht das Schulbedürfniß im Auge.

Daß ferner ein Theil der Beethovenschen Kompositionen der Taktfreiheit nicht bedarf, oder sie sogar ablehnt, ist gewiß, beweist aber nichts gegen das Bedürfniß der andern Kompositionen, sondern weiset nur darauf hin, daß jedes Werk seinem besondern Sinne gemäß behandelt sein will. Als Kompositionen, die der Taktfreiheit nicht gar, oder in geringem Maaße bedürfen, wüßten wir nur die Sonaten Op. 22, 54, 53 (Werke, die dem Tonspiel gewidmet sind) zu bezeichnen, und ganz gewiß die Variationen Nr. 36, auch das Finale der Sonate Op. 26 und einige andre einzelne Sätze. Als Werke, die Taktfreiheit ihrem Inhalte nach ablehnen, würden die Märsche Op. 45 und der Trauermarsch der Sonate Op. 26 zu bezeichnen sein. Nur bedingen wir für den letztern aus, daß er nicht in der schleppenden, flennenden Weise vorgetragen werde, wie man am Klavier und mit gemietheten Posaunen sich angewöhnt hat, wenn ein weichmüthiger Bürgersmann seine Muhme begräbt, oder seine Muhme den Bürgersmann. Hier, bei Beethoven, wird ein Held bestattet (die Ueberschrift sagt es, aber die Noten auch, und zwar nicht blos in den dumpfen Trommelwirbeln des Trio und dem

Einschrei der Bläser) und seine Heldenschaar, die, dürfen wir annehmen, mit ihm gefochten, neben ihm ihre Narben sich geholt und an ihrer Seite ihn fallen gesehn, die Krieger mit finstern, zornbleichen Gesichtern sind es, die ihm das Geleit geben. Da gebührt strenge Haltung und fester, straffer, trotziger Einherschritt, von den Schlachten her gewohnt, kein wankender Leichenbittergang; da muß das Heranwachsen aus der Ferne bis zum Gipfel Alles thun. Und wer weiß, ob man nicht da und gegen das Ende doch noch wider Willen zögert.

All diese Ausnahmen bei Seite gesetzt, fodern wir für den freiesten Geist freieste Bewegung, Taktfreiheit. Ist doch das Gemüth in jedem Augenblick anders gestimmt und anders entschieden, weilt es bei dieser Regung, eilt es über jene hinweg zu dritten, mag auch die Grundstimmung und Bewegung im Ganzen eines Vorgangs dieselbe oder ungefähr dieselbe bleiben. Man beobachte nur sich selber oder Andre! wo wäre Gleichmaaß im Verlauf der Rede, der Geberden, des freien Gangs zu finden, wenn nicht innerer oder äußerer Zwang es hervorruft?

Naturgesetz ist Taktfestigkeit (Gleichmaaß der Bewegung) nicht, Taktfreiheit ist Naturgesetz. Taktfestigkeit ist nur Forderung des Verstandes, der für die ohnehin wellende und schwankende, innerlich unentschiedne und unbestimmte Tonsprache der rhythmischen Festigkeit als äußern Anhalts bedarf. Diese Foderung des Verstandes hat ihr großes Recht, und so weit muß sie gewährleistet werden. Aber ihr gegenüber steht das höhere Recht, das in der Natur der Sache liegt, nämlich in der Wellennatur des Gemüths. Es kommt also darauf an, nach beiden Seiten gerecht zu werden.

Wo Gleichmüthigkeit vorherrscht, wird man Gleichheit der Bewegung festhalten oder vorwalten lassen, nach dem Maaße der Gleichmüthigkeit.

Wo das Gemüth erregter, aus dem Gleichgewicht herausgehoben in Unruhe geworfen, dem Wechselspiel von Verlangen und Scheu, von Macht und Ermatten — und wie die Gegensätze sonst heißen —

hingegeben ist, da würde Gleichmaaß zur Lüge, da ist Wechsel der Bewegung Naturgebot. Der Vortrag ist nur dann wahr, wenn er dem Inhalt entspricht.

Bekanntlich hat die Kunst selbst eine Reihe von Bezeichnungen (accelerando u. s. w.) für den Wechsel der Bewegung im Verlauf eines Tonsatzes. Wir sind aber keineswegs der Ansicht, daß hierin ein Genügen zu finden sei; die Bezeichnungen sind in sich selber unbestimmt und können nur für die entscheidendsten Momente verwendet werden. Es ist eben unausführbar, Alles zu bezeichnen; man muß dem Sinn des Werks Gehör geben. Hiermit fällt auch das Bedenken weg, ob man nicht gegen den Willen des Komponisten verstoße, da vom Taktmaaß abzuweichen, wo er es nicht selbst angeordnet.

Auch hier steht uns Beethovens eigne Vortragsweise nach dem Zeugnisse seiner Schüler und Freunde zur Seite. Ja, ein theilweiser Widerspruch in den Aussagen wirft nur noch helleres Licht auf die Sache selbst.

Ries erzählt nämlich: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Kompositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Takte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte." Hier ist also Taktfreiheit mit ihrer Wirkung bezeugt; nur soll („meistens") Taktfestigkeit vorgewaltet haben.

Schindler dagegen spricht aus: „Was ich selbst von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei alles Zwanges im Zeitmaaße, ein tempo rubato*) im eigentlichsten Sinne des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne

*) Das tempo rubato war eine Mode des achtzehnten Jahrhunderts, aus dessen letzter Hälfte und aus Italien von den Sängern herstammend; es sollte jene entbundnere, tiefere Fühlung ersetzen, die den Kompositionen selber mangelte, war aber eben deßhalb eine Unwahrheit und mußte bald der Reaktion des Verstandes erliegen.

aber nur den leiſeſten Anklang an eine Karrikatur zu haben.“ Hier erſcheint alſo Taktfreiheit als das Vorwaltende in Beethovens Spiel. Dies muß auch nach dem freien und wechſelvoll angeregten Inhalt der Beethovenſchen Werke vorausgeſetzt werden*), gäb' es ſelbſt gar kein Zeugniß dafür.

„Und Ries Zeugniß?“ — Der Widerſpruch klärt ſich auf, ſobald man Zeit und Perſonen berückſichtigt. Ries kam als Jüngling 1800 zu Beethoven und war bis 1805 deſſen Klavierſchüler. Damals war Beethovens Weſen ſelbſt noch nicht zu vollſter Freiheit entwickelt, wie der unausgeſetzt und unberechenbar ſteigende Fortſchritt in ſeinen Werken beweiſt. Vorausſetzlich hat auch Beethoven bei ſeinem Vortrag auf den Klavierſchüler Rückſicht genommen und ſich nicht frei geben laſſen, um jenem kein irreleitend Beiſpiel zu geben. Endlich iſt Ries in ſich ſelber nicht zu jener hohen künſtleriſchen Freiheit gelangt, die der geiſtigen Bewegungsfreiheit bedurft hätte, oder zugänglich geweſen wäre; das beweiſen ſeine ſonſt ſchätzbaren Werke und Leiſtungen am Klavier, wie ſein Verhalten (Th. 1. S. 299) der sinfonia eroica gegenüber. Schindler dagegen, ohnehin von überlegner Geiſtesbildung, trat acht oder neun Jahr ſpäter zu Beethoven und blieb bis an das Ende bei ihm, konnte daher den vorgeſchrittenen Meiſter beobachten. „Seine ältern Freunde (bezeugt er), die der Entwickelung ſeines Geiſtes nach jeder Richtung hin aufmerkſam gefolgt ſind, verſicherten, daß er dieſe Vortragsweiſe erſt in den erſten Jahren ſeiner dritten Lebensperiode (von 1813 ab) angenommen, und von der frühern weniger nüanzirten ganz abgewichen ſei.“

Was noch mehr: Schindler hat Beethovens eignen Grundſatz formulirt. Er berichtet, daß Beethoven ..... „behauptete: Gleichwie der Dichter ſeinen Monolog oder Dialog in einem beſtimmt fortſchreitenden Rhythmus führt, der Deklamator aber den-

*) Der Verf. hat ſeine Ueberzeugung gebildet und durch Wort und Schrift bekundet lange vor dem Erſcheinen des Schindler'ſchen Werkes, freut ſich aber der gewichtigen Beſtätigung.

noch zur ſichern Verſtändlichkeit des Sinnes Einſchnitte und Ruhepunkte ſogar an Stellen machen muß, wo der Dichter ſie durch keine Interpunktion anzeigen durfte; eben ſo iſt dieſe Art zu deklamiren in der Muſik anwendbar, und modifizirt ſich nur nach der Zahl der Mitwirkenden bei einem Werke." Schindler führt auch einige Stellen an, bei denen Beethoven ein wenig gezögert, und eine an, einen Akkord aus dem Allegretto der Edur-Sonate Op. 14, „auf dem er ſehr lange verweilte." Indeß wollen wir ihm hierin nicht folgen, da das Einzelne nur im Zuſammenhang des Ganzen feſtgeſtellt werden kann. Es kommt vor Allem auf Feſtſtellung des Grundſatzes an: Taktfreiheit iſt zuläſſig, wo und ſoweit ſie im Sinne der Kompoſition erfoderlich erſcheint. Für ſie ſpricht das pſychologiſch feſtſtehende Wallen (Vorwärtsdrängen oder Zögern) der Gemüthsbewegungen; für ſie der oft (immer und überall iſt es, wie ſchon geſagt, nicht ausführbar) ausgeſprochene Wille der Komponiſten, die ſelber ritardando, accelerando, più stretto u. ſ. w. vorzeichnen; für ſie Beethovens ausgeſprochne und bezeugte Meinung und Vortragsweiſe.

Was gegen die Foderung der Taktfreiheit (die Lehrbedenklichkeit bei Seite gelaſſen) angeführt wird, läßt ſich auf drei Punkte zurückführen. Um bei dem Kleinſten anzufangen, ſo iſt es

Erſtens der Zweifel, ob man auch durch ſolche ſelbſtändige (nicht vom Komponiſten angeordnete) Abweichungen vom Taktmaaß nicht gegen den Sinn der Kompoſition verſtoße. „Wer weiß (fragen die Unſelbſtändigen) ob wir damit nicht gegen den Willen des Komponiſten handeln?" — Allerdings kann das im gegebnen Fall geſchehn, aber es kann ſchlechthin durch Alles, was wir thun oder unterlaſſen, gleichermaßen eintreten. Und da doch einmal Sinn und Wille des Komponiſten unmöglich ganz vollſtändig durch Schrift vorgezeichnet werden kann, ſo müſſen wir, wie wir uns auch anſtellen, zuletzt eignes Gefühl, eignes Nachdenken zu Rathe ziehn, um die Unvollſtändigkeiten in der Schrift zu ergänzen, — oder wir müſſen überhaupt darauf verzichten, daß ein Werk durch uns lebendig werde.

Zweitens sind Spieler der strengen Observanz schnell mit der Beschuldigung bei der Hand: dieses Eilen und Zögern, besonders das Letztere, sei eitel „Sentimentalität" und bei „klassischen Werken" am wenigsten wohlangebracht. —

Lassen wir vor allen Dingen diese unbestimmten Stichworte „klassisch, romantisch, modern" hier bei Seite, unter denen Jeder etwas Anderes versteht und andre Reihen von Werken zusammenstellt. Vom alten Bach und von Händel sind Schöpfungen höchster Romantik aufzuweisen, Beethoven ist mit höchstem Recht als Klassiker und als Romantiker zu bezeichnen, hierin dem Goethe und dem „Stern der Sterne," Shakespeare zur Seite stehend. Wenn dagegen dilettantische Kunstbesprecher die Romantik als neuere Erfindung preisen, hierin französischen Dichter- und Musikerrichtungen zur Seite tretend, so mögen sie deß froh sein. Es kommt bei solchem Schematisiren und Rubriziren kein freier, hoher Baumwuchs heran, höchstens Spaliergewächs.

Gehn wir gerade zur Sache. Wo der Vortrag, wo Taktfreiheit aus Sentimentalität, aus herangekünstelter oder überreizter Empfindung (Sensiblerie, nennt es Beethoven) hervorgeht, da sind sie vom Uebel, wie jede Unwahrheit. Diese wollen wir meiden. Aber auch das wollen wir meiden: aus Furcht vor Uebertreibung oder Lüge die Sache selbst, die Wahrheit verhehlen und ihren Ausdruck abschwächen oder gar unterdrücken. Geben wir die Sache, wie wir in Wahrheit sie fühlen. Mag dann der Kältere oder anders Fühlende von unsrer Auffassung und Darstellung zurücktreten, sie übertrieben oder sentimental schelten: wir wollen lieber das ertragen, als gegen unsre Ueberzeugung handeln. Nur muß diese Ueberzeugung eine wahrhaft gründliche sein, beruhend auf Gefühl, Ueberlegung, Studium des Meisters und wiederholter Prüfung.

Drittens endlich besorgt man, mit dem Taktmaaße der Ordnung und Haltbarkeit der Musik selber verlustig zu gehn. Diese Besorgniß beruht auf einem guten Rechte, — nur daß sie leicht zu weit getrieben wird. Wir müssen hier gründlicher eingehn.

Das ſich ſelbſt überlaſſene Gemüth unterliegt dem Wellenſpiel der Regungen, die bald heftiger bald ſchwächer, bald eilender bald zögernder treffen und treiben. Für alle freien Gemüthsäußerungen giebt es daher kein äußerlich Maaß; die Geberde des Redenden folgt in ihrer Richtung und Heftigkeit, wie in ihrer Schnelligkeit ganz dem innern Antriebe, die Sprache ſteigt und fällt, verſtärkt und erhellt ſich, wird ſtiller und dunklerklingend ganz nach dieſem ſelben innern Antriebe, den kein von außen herangebrachtes Geſetz hemmen oder wenden darf. In dieſem Sinne haben wir oben (S. XXXVIII) ausgeſprochen, daß nicht Taktfeſtigkeit Naturgeſetz ſei, ſondern Taktfreiheit.

Allein nun treten wir zur Muſik, das Gemüth will ſich durch ſie offenbaren, kann ſich alſo dem, was ihr Geſetz und Bedürfniß iſt, nicht entziehn, wenn es nicht jener ſelbſtgefaßten Beſtimmung zuwider handeln will. Es fragt ſich alſo: wenn Taktfeſtigkeit (Gleichmaaß der Bewegung) auch nicht Naturgeſetz iſt, iſt es nicht wenigſtens Kunſtgeſetz, das heißt Nothwendigkeit für die Kunſt? für die Muſik?

Unbedingte Nothwendigkeit iſt jenes Gleichmaaß gewiß nicht; dies wird ſchon offenbar durch das taktfreie Rezitativ, durch die taktfreien Kadenzen, durch die Halte, durch die vorgeſchriebenen Momente des Eilens und Zögerns, durch die Miſchung von zwei- und dreitheiliger Ordnung, durch Synkopen und andre die Klarheit des Maaßes verdunkelnde Sepweiſen, die Beethoven ſo ſehr geliebt, und immer mehr, je weiter er auf ſeiner Bahn vordrang.

Aber ein mächtiger Helfer zur Verſtändniß der Muſik iſt das Gleichmaaß der Bewegung ganz gewiß, ein im Ganzen unentbehrlicher, weil die Sprache der Töne ohne Vergleich unbeſtimmter und zutreffender iſt, als die des Worts; das Wort giebt blitzſchnell ſeinen Sinn heraus, die Muſik braucht Reihen von Tönen, um daſſelbe zu erreichen. Damit nun erſt eine ſolche Reihe von Tönen als zuſammengehörig für den einen Sinn erfaßt werde, bedarf es der deutlichen Zuſammenordnung dieſer Reihe und der Sonderung der-

ſelben von andern Reihen, — und dabei fällt dem Rhythmus die vornehmſte Arbeit zu; daher ſtrebt er (abweichend vom Rhythmus der Dichtkunſt) zur Feſtigkeit und Gleichmäßigkeit des Taktmaaßes hin, um jener Pflicht auf das Sicherſte und Zutreffendſte zu genügen.

Dieſes Bedürfniß der Muſik, am Rhythmus, am Taktmaaß Anhalt zu finden, iſt ebenſowohl berechtigt, als das Bedürfniß des Gemüths, ſich der Wellenbewegung ſeiner ſteigenden und nachlaſſenden Antriebe zu überlaſſen.

Folglich muß beiden Foderungen genügt werden.

Gleichmaaß der Bewegung iſt für die Muſik als Grundgeſetz anzuerkennen.

Abweichungen davon können nur als Ausnahmen gelten; nur wo, und nur ſo lange der Inhalt eines Tonwerks ſie fodert, ſind dieſe Ausnahmen ſtatthaft. Sobald ihre Nothwendigkeit aufhört, kehrt die Bewegung in ihr urſprüngliches Grundmaaß zurück, — oder wenigſtens zum Gleichmaaß, wenn der Tonſatz bleibend lebhaftere oder ruhigere Bewegung fodert.

Die Abweichungen folgen der Natur der Gemüthsbewegung, aus der ſie hervorgehn, auch darin, daß ſie nicht in ordnungsloſer Heftigkeit hervorſpringen (ſeltne Fälle bei Seite gelaſſen, wo dies geboten ſcheint), ſondern in Allmähligkeit, gleichſam unmerklich im erſten Augenblick, aus dem Grundmaaß der Bewegung hervortreten und eben ſo zu ihm zurückkehren.

Endlich, wo die Bewegung treibender oder nachlaſſender und dadurch das rhythmiſche Zeitmaaß unbeſtimmter wird, da muß die rhythmiſche und taktiſche Betonung um ſo geſchäftiger ſein, die Glieder des ganzen Tongebildes klar und beſtimmt zu bezeichnen, damit man ſelbſt unter den Wandelungen des Zeitmaaßes noch das ordnende Geſetz durchfühle und an ihm ſeinen Anhalt finde.

Daß ein ſolcher Verein von Gleichmaaß und Freiheit höhere allgemein geiſtige und muſikaliſche Durchbildung fodert, daß hier neben der vernünftigen Freiheit Ausſchweifung und Willkühr, neben dem Streben nach voller Wahrheit Uebertriebenheit und Karrikatur

liegt, ist gewiß. Eben deßwegen muß dem Fortschritt zu vernünftiger Freiheit tüchtige Schulung zur Taktmäßigkeit und sonstige Bildung vorangehn; eben deßwegen mag auch Beethoven dem jungen Ries gegenüber (S. XL) sich nicht so frei haben gehn lassen, als fortgeschrittnern Personen gegenüber. Aber das Alles hebt das Recht und Bedürfniß der Freiheit nicht auf.

7. Beispiele an einzelnen Werken.

Zuletzt liegt uns ob, zu den allgemeinen Andeutungen, namentlich in Bezug auf die Foderung der Taktfreiheit — dann aber auch auf andre Momente des Vortrags, wenigstens einige bestimmter durchgeführte Beispiele und Beläge zu geben.

Nicht ohne Besorgniß treten wir an diese letzte Aufgabe.

Alle Werke durchzugehn, ist räumlich unausführbar, würde auch den Forschungsbegierigen eher beeinträchtigen, als fördern. Die Auswahl aber wird, wie man sie auch treffe, nicht ohne Willkühr (oder den Anschein derselben) zu bewerkstelligen sein, und unmöglich den begründeten Wünschen jedes Einzelnen entsprechen können.

Ferner zeigt sich, je näher man den Einzelheiten der Sache tritt, allerdings die Unzulänglichkeit der Sprache, wo kaum das lebendige Vorstellen der Sache selbst genügt. Nur Jean Pauls Vult (aus den Flegeljahren) hatte das Recht, sich zu brieflichem Unterricht im Flötenblasen zu erbieten; wir andern müssen hoffen, daß Verständniß, Sympathie und Kunstbildung unserm Stammeln zu Hülfe kommen.

Endlich könnten wir gar wohl im einzelnen Beispiel irren, während die Grundsätze, die wir aufgestellt, richtig wären. Möge man durch etwaige Irrthümer oder Zweifelhaftigkeiten an jenen Grundsätzen, ihre Prüfung und Anerkenntniß vorausgesetzt, nicht irre werden!

2. Sonate Dmoll, Op. 31.

Erſter Satz.

Das über dieſe Sonate S. XXVII Geſagte vorausgeſetzt, würden wir die 6 Töne des erſten Akkordes in nicht überſtürzendem aber vordringendem Arpeggio geben, den ſechſten Ton (a) als Anfang und Stützpunkt der Melodie hervorheben, mit leiſem Zurückhalten über cis und .. e nach .... a ſchreiten und hier gleichſam ſinnend weilen. Der unterbrechende Zwiſchenſatz (ag | gf fe od) würde unruhig bewegt vordringen, nur auf den Tönen 1 und 2 angehalten, der dritte Anſatz (dc | cb) würde in das Adagio überzuführen ſein. Das Largo kehrt in gleicher Vortragsweiſe, vielleicht mit längerm Weilen auf dem letzten Ton (c) wieder, der Zwiſchenſatz (Allegro) ebenfalls wie zuvor, nur vom erſten zum zweiten Takte treibender und vom dritten mit entſchiedner Betonung des erſten und fünften Achtel; aus zweitöniger Motivirung wird viertönige. Das Hinabſteigen vom f hat volle Allegro-Bewegung, oder noch lebhaftere, ſtets bei ſcharfer Betonung der erſten und fünften Achtel bis zum dreimaligen b auf dem ſiebenten Achtel, deſſen *sf.* durch Anhalten verſtärkt wird.

Dieſe ganze Partie zeigt alſo mancherlei Schwankungen in der Bewegung. Aber, aller beſondern Gründe zu geſchweigen, ſie iſt Einleitung, die Gedanken und Geſtalten ſind noch nicht feſtgeſtellt, ſie ſchwanken noch embryoniſch zwiſchen Werden und Sein.

Nun endlich (Takt 21) tritt der Hauptſatz mit Ungeſtüm aber voller Entſchiedenheit auf. Hier eiſenfeſte Haltung des Zeitmaaßes, feurige aber ernſtvolle Bewegung, die erſt in den drei letzten Takten vor dem Seitenſatze dringender wird und damit dem Letztern das Bewegungsmaaß zuführt, in dem er, mit ſcharfer Betonung des erſten Achtels in jedem Takte ſich unruhig (agitato) gleichſam athemlos weiterſchlingt, bis zum letzten f, von wo er, mit einſchneidender Heftigkeit das erſte Achtel jedes Viertel faſſend, ingrimmig gleichſam hinab ſich ſchwingt zu jenen Machtſchlägen,

die nur bei bedeutendem Zurückhalten zu voller Wirkung kommen. Verweilen und Kraft gebühren am Meisten dem ersten Auftreten, gemildert wird der Gedanke bei jedem Aufschritt in die höhere Oktave, die Bewegung wird gleicher, ungefähr im Maaße des Hauptsatzes, bis zum Schluß in Amoll.

Die nächste Folge (von A—B an) muß in Besinnung weilen, ganz still wirkt das Motiv jener Machtschläge weiter. Vom Achtelgang treibt die Bewegung wieder allmählig vorwärts und stellt sich im Schlußsatze (zu den Halbtaktschlägen) wieder im ersten Maaße des Hauptsatzes fest. Die Rückführung zum Anfang und der Uebergang zum zweiten Theil erfolgt mit zurückhaltendem Vortrag.

Das Weitere versteht sich nach diesen Andeutungen von selber. Nach dem Rezitativ setzt das Allegro wieder fest in der ersten Bewegung ein; die Achteltriolenstelle gewinnt, wenn man sie zögernd beginnt und dann mit Ungestüm hinaufwirft, abermals zögernd hinab- und schwungvoll hinaufgeht.

b. Sonate Fmoll, Op. 57.

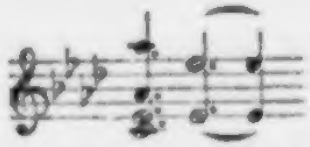
Erster Satz.

Dieser Satz hat mit dem ersten der vorhergehenden Sonate den einleitungsartigen Anfang gemein.

Wir würden auf dem ersten Ton ein wenig länger, als der Takt fodert, weilen, desgleichen auf den ersten Tönen (f und f) der folgenden Takte 1 und 2, würden Takt 3 zögern und die Pausen des folgenden Takts zu einem förmlichen Halt ausdehnen; dann überschleicht der Wiederbeginn auf des mit der Macht eines neuen Ereignisses. Die folgenden Takte werden wie bange Fragen zögern, das seltsam unheimlich anpochende Des-Des-Des-C jeden Ton mit zögerndem Bedacht in die Wagschaale fallen lassen. Dann zuckt das

a tempo im festen Zeitmaaß (Allegro assai) und voller Schärfe des Anschlags nieder; nur die Rückwendung nach oben und die beiden Akkorde zögern fragweis.

In der folgenden Wiederholung des Hauptsatzes würde das Zeitmaaß bei den Fortissimostellen, dann von der Ueberleitung in den Seitensatz (es es es es ....) festgehalten bis zur Unterbrechung des Gesangs bei



wo, besonders zum zweiten Viertel, mit schmerzlichem Ausdrucke gezögert wird. Die Triolenbewegung bringt das feste Zeitmaaß wieder, das sich bis zum Theilschlusse behauptet.

Das Thema, mit dem der zweite Theil beginnt, hat wieder besinnende Momente; erst mit dem festen Eintritt in Emoll tritt auch wieder festes Zeitmaaß ein. Die quälerischen Quintolen würden in der Bewegung gehemmt beginnen; am meisten träfe das die erste, während bei der dritten oder vierten das feste Zeitmaaß hergestellt sein müßte; so hätte die linke Hand, so gleichfalls die rechte zu beginnen.

Das Weitere folgt dem hier Angedeuteten.

c. Sonate Emoll, Op. 90.

Erster Satz.

In den beiden zuvor betrachteten Sätzen begründeten sich die Abweichungen vom festen Zeitmaaß zunächst in dem einleitungs- oder vorspielartigen Einsatze; die Sätze waren gleichsam noch nicht, sie wurden vor unsern Augen. Diese Weise der Entspringung kann Beweggrund für Freiheit des Zeitmaaßes sein, ist aber keineswegs der einzige Beweggrund. Die Emoll-Sonate tritt mit festen Sätzen auf und fodert dennoch Taktfreiheit.

Denn der erste dieser Sätze (Takt 1 bis 8) tritt energisch, kurz entschlossen auf, wiewohl sich im Abbruch jedes Abschnitts, besonders

Takt 1 zu 2, 5 zu 6 — und auch im Wiederabbrechen des ersten Anschlags zum ersten und dritten Abschnitt ein leises Gefühl von Zweifelmüthigkeit verräth. Macht sich dies nur leise geltend, so spricht der Nachsatz (Takt 9 bis 16) entschieden einen ganz andern Gedanken aus; schon die gebundne Schreibart und das weite Hinabsteigen der Melodie beweist es. Wir würden diesen Satz, besonders auf den ersten Tönen der Takte, zurückhalten und im vorgeschriebnen Ritardando bis zur Andantebewegung hinabsteigen. Der mit in tempo bezeichnete zweite Nachsatz oder Anhang würde gleichmäßige Bewegung (wenn nicht von Takt 3 zu 4 und 7 zu 8 ein leises Zögern) erhalten, aber mindere, als der Vordersatz.

Erst der folgende Satz führt zur ersten Bewegung zurück, die hinabtauchenden Sechszehntelgänge werden gegen den Schluß zögernder; nach ihnen wird die Bewegung gesteigert und zum Seitensatz hin, sowie für diesen selbst, das erste Bewegungsmaaß wiederhergestellt, vielleicht um ein Weniges überboten, mit leisem Verweilen auf den zweiten Vierteln der Takte und Vorwärtstreiben der folgenden sieben Sechszehnteln. Der Schlußsatz sinkt mehr und mehr in Zögern hinab.

Und hiermit genug der Andeutungen für diesmal! genug für die, welche Liebe für den Dichter und Hingebung für sein Studium mitbringen und in sich den Sinn für seine Sprache geweckt und erzogen haben, — zuviel für die Andern.

Es kam hauptsächlich darauf an, für die unerläßliche Forderung der Taktfreiheit einige nähere Belege zu bringen, mit deren Hülfe (wenn wir nicht fehlgegriffen haben) jeder rechte Spieler sich über andre Sätze des Meisters seine Ansicht und seinen Spielplan bilden, oder wenigstens (wenn wir fehlgegriffen haben) sich über unsre Forderung aufklären könne.

Daß die Mittheilungen, wenn wir sie auch um das Zehnfache ausbreiteten, nicht in den Lebensfluß des Ganzen hinabreichen, daß es schlechthin unausführbar ist, das feine Geäder der Lebensströmung,

die sich im Grunde von Ton zu Ton ändert, das ewige Wechselspiel der Accente, die sonstigen Färbungen und Umfärbungen des Vortrags durch Bindung und Lösung der Töne und die Art des Anschlags, kurz das eigentliche Seelenleben des Spiels in Worten oder Maaßen zu fangen und auszuliefern: das ist uns, wie jedem Andern, der einen lebendigen Begriff von der Kunst hat, wohl bewußt.

Weiter reicht das lebendige Wort und Beispiel des Lehrers. Hier aber werden gar viele Lehrer von ihrem Eifer hingerissen, ihre Auffassung und Darstellungsweise dem Spieler aufzudringen und aufzuzwingen. Dies kann nicht Kunstbildung, sondern nur Nachäfferei zur Folge haben. In der eignen Brust allein ist die Lebenskraft zu finden; das geschriebne wie das gesprochne Wort, das Wort und die vorbildende That können keiner andern Aufgabe sich widmen, als diese Lebenskraft, — Sinn, Gefühl, Bewußtsein im Andern zu wecken und zu läutern. Keine dieser Mittheilungsformen ist für sich zureichend, keine zu entbehren. Alle müssen sich mit der eingebornen Kraft und dem feurigen Willen dessen verbinden, in dem des Meisters Geist lebendig werden soll.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

II.

Verzeichniß der Beethoven'schen Werke.

(Nach dem Katalog von Lenz in dessen B. et ses trois styles.)

I. Kompositionen, die als opus, oeuvre, Werke bezeichnet sind.

Opus

1. Drei Trios für Piano, Violin und Violoncell. Es, G-dur, C-mol.
2. Drei Sonaten für Piano. F-mol, A-dur, C-dur.
3. Trio für Violin, Bratsche und Violoncell. Es.
4. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Es.
5. Zwei Sonaten für Piano und Violoncell. F-dur, G-mol.
6. Sonate für Piano zu vier Händen. D-dur.
7. Sonate für Piano in Es.
8. Serenade für Violine, Bratsche und Violoncell. D-dur.
9. Drei Trios für Violine, Bratsche und Violoncell. G-dur, D-dur und C-mol.
10. Drei Sonaten für Piano. C-mol, F-dur und D-dur.
11. Trio für Piano, Clarinette (oder Violine) und Violoncelle in B.
12. Drei Sonaten für Forte-piano mit Violine. D-dur, A-dur, Es.
13. Sonate pathetique für Piano. C-mol.
14. Zwei Sonaten für Piano. E-dur, G-dur.
15. Konzert (erstes) für Piano und großes Orchester. C-dur.
16. Quintett für Piano, Klarinette, Oboe, Fagott und Horn in Es.
17. Sonate für Piano und Horn. F-dur.
18. Sechs Quatuors für zwei Violinen, Bratsche und Violoncelle. F-dur, G-dur, D-dur, C-mol, A-dur und B.
19. Konzert (zweites) für Piano, mit Begleitung des Orchesters. B.
20. Großes Septuor für Violine, Klarinette, Horn, Fagott, Bratsche, Violoncelle und Kontrabaß. Es-dur.
21. Symphonie (erste) großes Orchester. C-dur.
22. Große Sonate für Piano. B.

24. Sonate für Piano und Violin. A-mol.
24. Sonate für Piano und Violin. F-dur.
25. Serenade für Flöte, Violin und Bratsche. D-dur.
26. Sonate für Piano. As-dur.
27. Sonate quasi una Fantasia für Piano, No. 1. Es-dur, Nr. 2. Cis-moll.
28. Sonate für Piano. D-dur.
29. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. C-dur.
30. Drei Sonaten für Piano und Violin. A-dur, C-mol, G-dur.
31. Drei Sonaten für Piano. G-dur, D-mol, Es-dur.
32. Sechs geistliche Lieder von Gellert, mit Klavierbegleitung.
33. Bagatelles für Piano.
34. Sechs Variationen für Piano.
35. Variationen für Piano.
36. Symphonie (zweite). D-dur.
37. Konzert (drittes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. C-mol.
38. Trio für Piano, Klarinette (oder V.) und Violoncell.
39. Zwei Präludien durch alle Dur- und Molltonarten für Piano od. Org
40. Romanze für V. mit Begleitung des Orchesters. G-dur.
41. Serenade für Piano und Flöte (oder V.) D-dur.
42. Notturno für Piano und Bratsche. D-dur.
43. Die Geschöpfe des Prometheus. Ballet von Vigano.
44. Vierzehn Variationen für Piano, Violin und Violoncell. Es-dur.
45. Drei Märsche für Piano, zu vier Händen. C-dur, Es-dur, D-mol.
46. Adelaide.
47. Sonate für Piano und Violin, seinem Freunde Kreutzer gewidmet.
48. Scene und Arie: Ah! perfido spergiuro, für eine Sopranstimme mit gleitung des Orchesters.
49. Zwei leichte Sonaten für Piano. G-mol, G-dur.
50. Romanze für Violin mit Begleitung des Orchesters. F-dur.
51. Fehlt.
52. Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Claudius, von Sophie V. reau, von Göthe, Bürger, Leffing.
53. Große Sonate für P. C-dur.
54. Sonate für Piano. F-dur.
55. Symphonie eroica (dritte). Es-dur.
56. Großes Konzert für P., V. und Violoncell mit Begleitung d. Orch. ſters. C-dur.
57. Große Sonate für P. F-mol.
58. Konzert (viertes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. G-dur.
59. Drei Quatuors für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. F-
E-mol, C-dur.
60. Symphonie (vierte). B-dur.

61. Konzert für Violin mit Begleitung des Orchesters. D-dur.
62. Ouvertüre zu Koriolan. C-mol.
63. Sonate für Piano, Violin und Violoncell.
64. Sonate für Piano, Violin und Violoncell.
65. Gleichbedeutend mit 48.
66. Variationen für Piano und Violoncell (oder Violin). F-dur
67. Symphonie (fünfte). C-mol.
68. Pastoralsymphonie (sechste). F-dur.
69. Sonate für Piano und Violoncell. A-dur.
70. Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell. B-dur, D-dur.
71. Sextuor für zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte. B-dur.
72. Lenore (Fidelio).
73. Konzert (fünftes) für Piano mit Begleitung des Orchesters. E-dur.
74. Quatuor (zehntes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. E-dur.
75. Sechs Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Goethe.
76. Variationen für Piano. D-dur.
77. Fantasie für Piano.
78. Sonate für Piano. Fis-dur.
79. Sonatine für Piano. G-dur.
80. Fantasie für Piano, Orchester und Chor.
81. Les adieux, l'absence et le retour. Sonate für Piano. Es-dur.
82. Vier Arietten und ein Duett mit Piano.
83. Drei Lieder mit Begleitung des Piano. Text von Goethe.
84. Ouvertüre und Zwischenaktmusik zu Egmont.
85. Christus am Oelberge. Oratorium.
86. Messe, vierstimmig, in drei Hymnen. C-dur.
87. Variationen für Piano zu vier Händen. C-dur.
89. Polonaise, brillante, für Piano. C-dur.
90. Sonate für Piano. E-mol.
91. Schlacht bei Vittoria.
92. Symphonie (siebente). A-dur.
93. Symphonie (achte). F-dur.
94. An die Hoffnung. Melodie mit Begleitung des Piano. B-mol.
95. Quatuor (elftes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. F-moll.
96. Sonate für Piano und Violin. G-dur.
97. Trio für Piano, Violin und Violoncell. B-dur.
98. An die ferne Geliebte, ein Liederkreis von Jeitteles f. Gesang u. Piano.
99. Der Mann von Wort für Gesang und Piano. G-dur.
100. Merkenstein nächst Baden, für eine od. zwei Singstimmen mit Piano. F-dur.
101. Sonate für Piano. A-dur.
102. Zwei Sonaten für Piano und Violoncell (od. Violin). C-dur, D-dur.

103. Fehlt.
104. Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. C-mol.
105. Sechs variirte Themata für Piano und Flöte (oder Violin).
106. Große Sonate für Piano. B-dur.
107. Sechs variirte russische, schottische und tyroler Themate f. Piano und Flöte (oder Violin).
108. Fünfundzwanzig schottische Melodien für Gesang mit Begleitung v. Piano, Violin, Violoncell und obligatem Chor, oder für Gesang mit Begleitung des Piano allein.
109. Sonate für Piano. E-dur.
110. Sonate für Piano. As-dur.
111. Sonate für Piano. C-mol.
112. Zwölf Bagatellen für Piano.
113. Ouvertüre zu den Ruinen von Athen und vier Gedichte von Diabelli mit Begleitung des Piano.
114. Märsche und Chöre zu den Ruinen von Athen.
115. Große Ouvertüre. C-dur.
116. Terzett: tremate empi für Sopran, Tenor und Baß.
117. Ouvertüre (Es-dur) Märsche und Chöre zum Prolog von Kotzebue: König Stephan.
118. Elegischer Gesang: Sanft wie du lebtest; an die verklärte Gemahlin meines Freundes, für vier Singstimmen, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell oder Piano.
119. Fehlt.
120. Dreiunddreißig Veränderungen über einen Walzer.
121. Opferlied für eine Sopranstimme, Chor und Orchester. E-dur.
122. Bundeslied: In allen guten Stunden, von Goethe, für zwei Stimmen u. einem Chor in drei Partien, m. Begleitung von zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. B-dur.
123. Messe.
124. Ouvertüre in C-dur mit großem Orchester.
125. Symphonie mit Schlußchor, An die Freude. Für Orchester, vier Solo und vier Chorstimmen D-moll. Dritte und letzte Symphonie.
126. Sechs Bagatellen für Piano.
127. Quatuor (zwölftes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Es-dur
128. Der Kuß. Ariette für eine Sopranstimme mit Piano. A-dur.
129. Rondo capriccioso.
130. Quatuor (dreizehntes) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. B-dur.
131. Quatuor (vierzehntes). Cis-moll.
132. Quatuor (fünfzehntes). A-moll.
133. Große Fuge für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell. B-dur.
134. Große Fuge.

135. Quatuor (sechszehntes). F-dur.
136. Fehlt.
138. Fuge für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. D-dur.
138. Ouvertüre caractéristique (erste zu Prometheus). C-dur.

II. Kompositionen, die statt Opus-Zahlen einfache Nummern haben.

Nummer

1. Variationen für Piano und Violin auf ein Thema aus Mozarts Figaro.
1b. Variationen für Piano (es war einmal ein alter Mann, aus der Oper: Das rothe Käppchen). A-dur.
1c. Rondo für Piano. C-dur.
2a. Variationen für Piano. Adur.
2b. Rondo für Piano. G-dur.
3a. Variationen für Piano (mich fliehen alle Freuden).
3b. Zwei Menuets für Piano zu vier Händen.
4. Variationen für Piano. C-dur.
5a. Variationen für Piano (das Waldmädchen). A-dur.
5b. Variationen für Piano u. Violoncell (od. V.) auf ein händelsches Thema.
6. Variationen für Piano und Violoncell (od. V. (ein Mädchen od. Weibchen). F-dur.
7. Variationen für Piano, verschiedene Themata. C dur.
8. Variationen für Piano. Bdur.
9. Variationen für Piano (Kind willst du ruhig schlafen). F-dur.
10a. Variationen für Piano (tändeln und scherzen).
10b. Variationen für Piano und Violoncell (od. V.), (über „Bei Männern, welche Liebe fühlen"). Es-dur.
11. Variationen (très-faciles) für Piano. G-dur.
12. Variationen (faciles) für Piano (od. Harfe) üb. eine Schweizerarie. F-dur.
13. Variationen für Piano, auf ein Motiv von Righini. D-dur.
14—23 fehlt.
24. Der Wachtelschlag. Melodie mit Begleitung des Piano. F-dur.
25. Variationen für Piano auf: God save the King. C-dur.
26. Variationen (favorites) für Piano auf: Rule Brittania. D-dur.
27. Variationen für Piano zu vier Händen. E-dur. Originalthema: „ich denke Dein, wenn mir der Sonne Schimmer."
28. Menuet für Piano. Es-dur.
29. Präludium für Piano. F-moll.
30—31 fehlt.
32. An die Hoffnung, von Tiedge. Melodie mit Begleitung des Piano. Es dur.
33—34 fehlt.
35. Andante (favori) für Piano. F-dur.
36. Variationen für Piano, Originalmotiv. C-moll.

37. Fehlt.

38. Die Sehnsucht. Vier Melodien mit Begleitung des Piano, auf einen Text von Goethe. Drei sind in G-moll, eine in Es-dur.

III. Kompositionen, die durch Buchstaben bezeichnet sind.

A. Instrumentalmusik.

a. Trio in einem Satze f. Piano, Violin, Violoncell. An meine kleine Freundin M. B. zur Aufmunterung im Klavierspielen. B-dur.

b. Rondo für Piano und Violin. G-dur.

c. Andante für Piano in G.

d. Sonate (facile) für Piano in C.

e. Zwei Sonatinen (très faciles) für Piano. G- und F-dur.

f. Drei Sonaten für Piano, komponirt im Alter von 10 Jahren.

g. Rondo für Piano. A-dur.

h. Aufgabe von L. B. B. gedichtet. Andante auf den Text: O Hoffnung, du stärkst die Herzen.

i. Marsch (favorito) des Kaisers Alexander. F-dur.

k. Variationen für Piano. Ich habe ein kleines Hüttchen nur. B-dur.

l. Variationen für Piano auf einen Marsch von Dreßler. C-moll. Im Alter von 10 Jahren.

m. Variationen für Piano zu vier Händen. Originalmotiv.

n. Variationen für Piano zu vier Händen. A-dur.

o. Triumphmarsch mit großem Orchester. C-dur.

p. Zweite und dritte Ouvertüre in C zu Leonore (Fidelio).

q. Ouvertüre von Fidelio (Leonore). E-dur. Die vierte.

r. Triumphmarsch mit großem Orchester. G-dur.

s. Drei Duos für Clarinette und Fagot. C-dur, F-dur, B-dur.

t. Menuet für Piano. Arrangement des Menuets aus dem Septuor.

u. Quintett (Manuscript) f. zwei Violinen, zwei Bratschen u. Violoncell. F-dur.

B. Tanzmusik.

Zwölf Contretänze.

Zwölf Menuets f. großes Orch. (für den k. k. Redoutensaal in Wien gesetzt).

Sechs Menuetts für Piano.

Zwölf deutsche Tänze für zwei Violinen und Baß.

Sieben ländlerische Tänze für Piano.

Sechs ländlerische Tänze für Piano.

Zwölf Ecossaisen für Piano.

Sechs Allemanden für Piano und Violine.

Zwölf Walzer mit Trios für Orchester.

Sechs Walzer für zwei Violinen und Baß.

Zwei Menuets für Piano zu vier Händen.

Sechs Contretänze für Piano.
Zwei Walzer (favorites) für Piano. B-dur. F-moll.

C. Vocalmuſik.

a. Sechs Gedichte aus Reißigs „Blümchen der Einſamkeit."
1. Sehnſucht. E-dur.
2. Kriegers-Abſchied. Es-dur.
3. Der Jüngling in der Fremde. B-dur.
4. An den fernen Geliebten. G-dur.
5. Der Zufriedene. A-dur.
6. Der Liebende. D-dur.

b. Drei Geſänge.
1. An die Geliebte. B-dur.
2. Das Geheimniß. G-dur.
3. So oder ſo! Nord oder Süd!

c. Italieniſche und deutſche Geſänge. 4 Hefte.
1. La partenza: „ecco quel fiori." 2. Trinklied. 3. Liedchen von der Ruhe. 4. An die Hoffnung. 5. Ich liebe dich, ſo wie du mich! 6. Molly's Abſchied. 7. Ohne Liebe. 8. Wachteigeſang. 9. Marmotte. 10. Maigeſang. 11. Feuerfarbe. 12. Ecco quel fiori istanti.

d. Geſänge, ein- u. mehrſtimmige, mit und ohne Piano, frei nach Shakespeare Byron, Thomas Moore.

e. Der glorreiche Augenblick, für 4 Singſtimmen und Orcheſter.

f. Lied aus der Ferne.

g. Drei Lieder von Tiedge.

h. Drei Lieder.

i. Drei Lieder.

k. O daß ich dir vom ſtillen Auge.

l. Sehnſucht nach dem Rhein.

m. Die Klage: mein Glück iſt entflohen!

n. Drei Andanten.

o. Ruf vom Berge.

p. Der Bardengeiſt.

q. Als die Geliebte ſich trennen wollte. Fs-dur.

r. Elegie auf den Tod eines Pudels.

s. Ariette. As-dur.

t. Kanon. Es-dur.

u. Zärtliche Liebe.

v. Reſignation. E-dur.

w. Kanon für 6 Singſtimmen.

x. Kanon für 4 Singſtimmen.

y. Kanon für 3 Singſtimmen.

a. Kanon, dem Musikdirektor Neide in's Stammbuch geschrieben.
a2. Gesang der Mönche, aus Schillers Wilhelm Tell.
a3. Der Gesang der Nachtigall.
b2. Germania's Wiedergeburt, für 4 Singstimmen und Orchester.
c2. Abschiedsgesang an Wiens Bürger.
e2. Schlußgesänge aus 1. Die Ehrenpforte. D-dur. 2. Die gute Nachricht.
f2. Andenken von Mathisson, Allegretto. D-dur.
g2. Dreistimmiger Gesang.

IV. Kompositionen, nach dem Tode herausgegeben, ohne Opuszahlen und Nummern.

a. Beethovens Heimgang, für eine Singstimme mit Piano.
b. An Sie. Lied. As-dur.
c. Zwei Lieder. 1. Seufzer eines Ungeliebten. 2. Die laute Klage.
d. Die Ehre Gottes in der Natur, für 4 Singstimmen und Orchester oder Piano. C-dur.
e. Cantate: „Europa steht."
f. „Gedenke mein, ich denke dein. Lied mit Piano.
g. „Empfindungen bei Lydia's Untreue. Es-dur.
h. „Equali", zwei Stücke für vier Posaunen.
i. Allegretto für Orchester.
k. Drei Quartette.
l. Rondo für Piano, mit Begleitung des Orchesters.
m. Großes Oktett.
n. Rondino für achtstimmige Harmonie.
o. Zwei Trios für Piano, Violin und Violoncell.
p. Militärmarsch für Piano.
q. Trauerklänge an Beethovens Grabe.
r. Letzter musikalischer Gedanke.

III.

Beilagen.

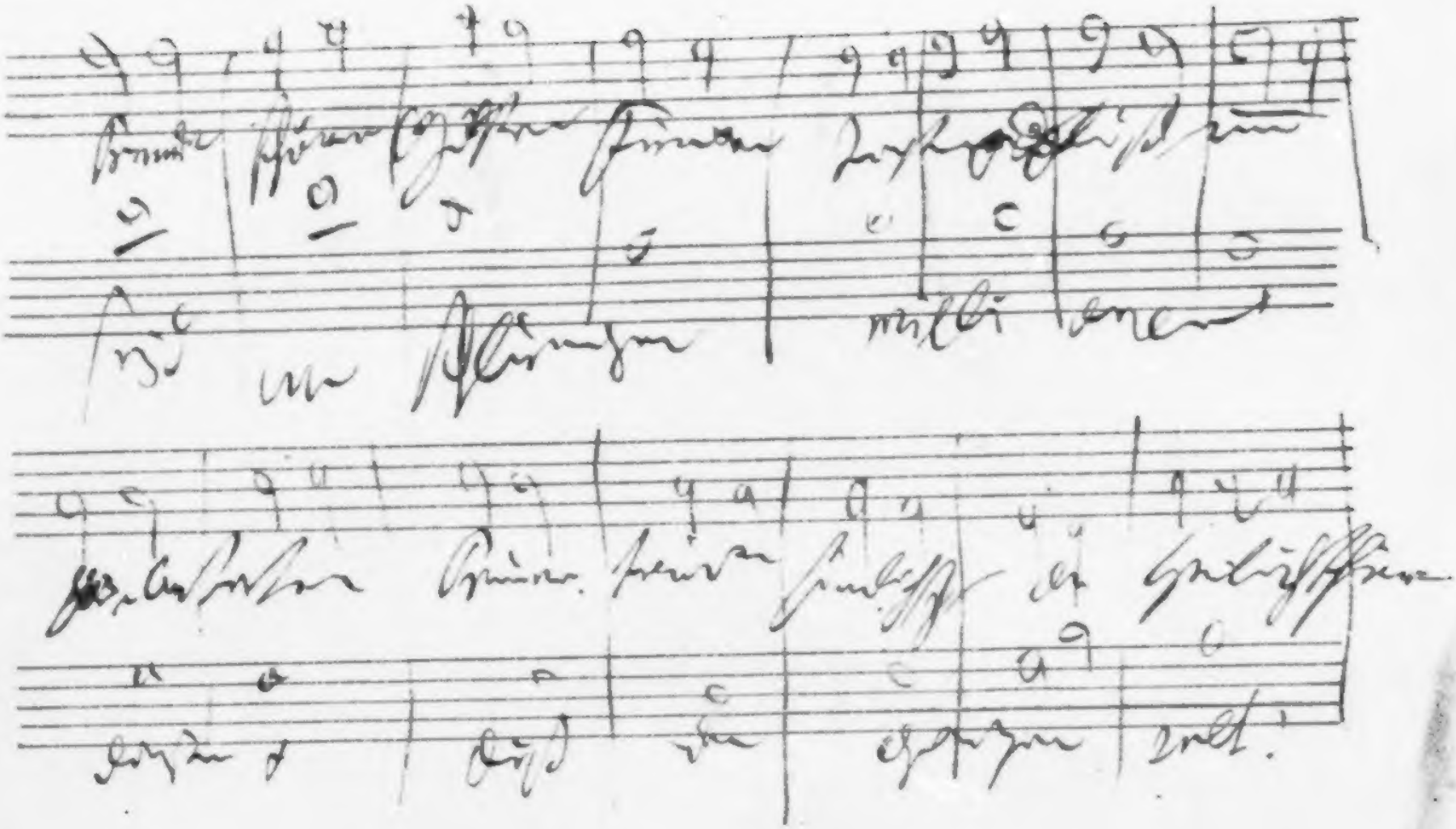
A. Die ägyptiſche Inſchrift (Th 1. S. 323) in Abſchrift von Beethoven, mitgetheilt von Schindler.

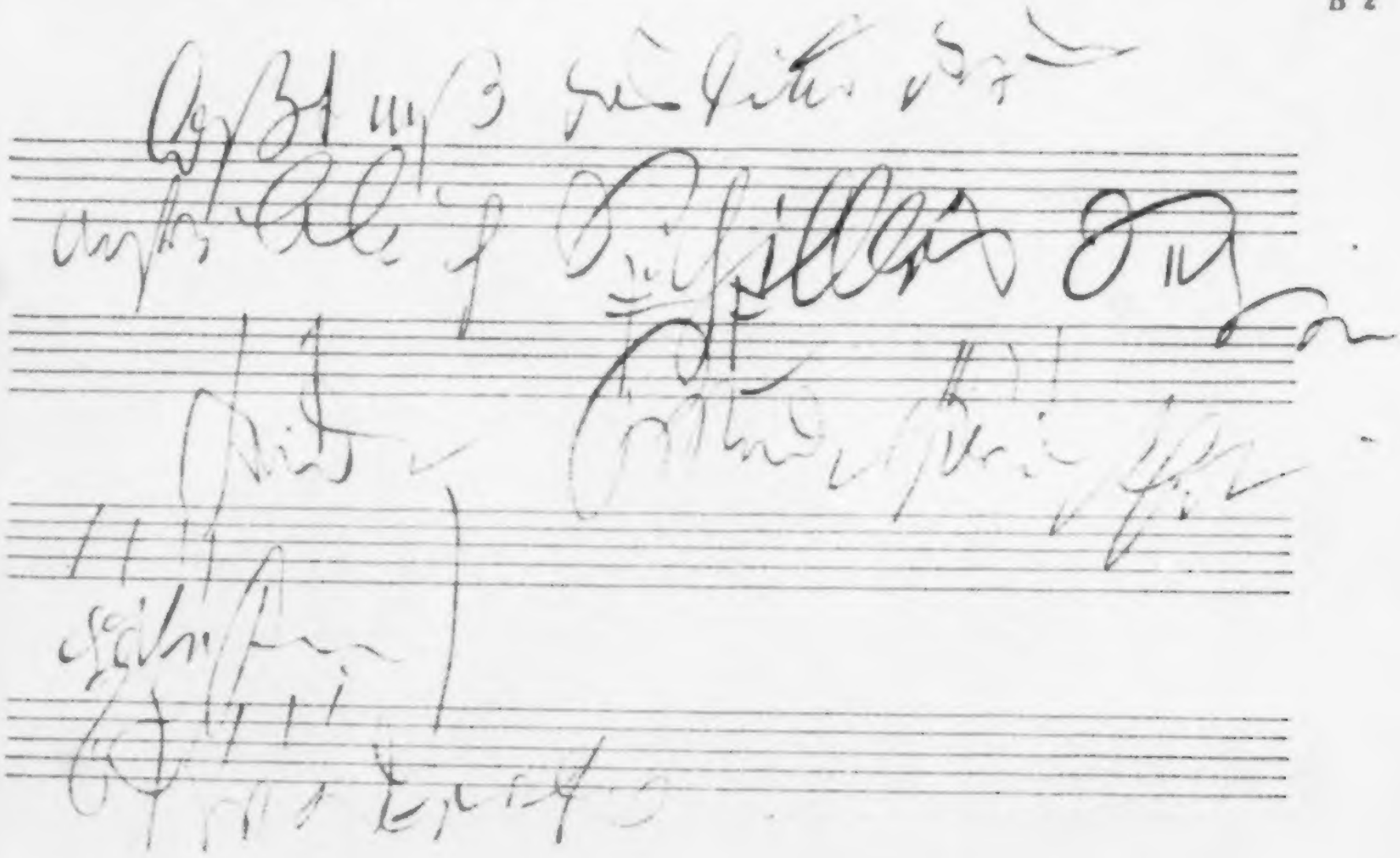
B. Aus Bs. Notizbüchern, in der Berliner Bibliothek befindlich.

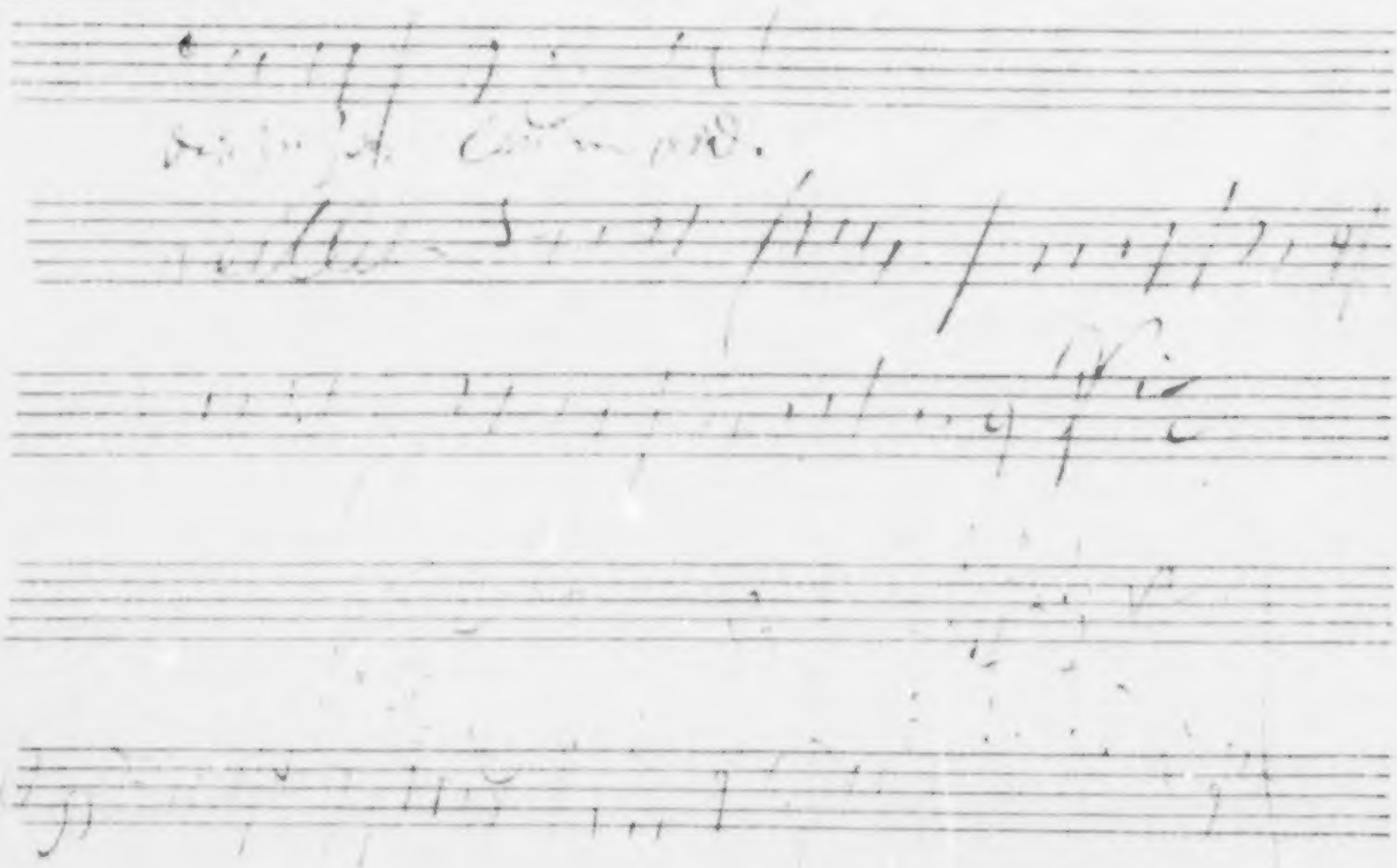
Mit „meilleur“ werden Verbeſſerungen angedeutet.

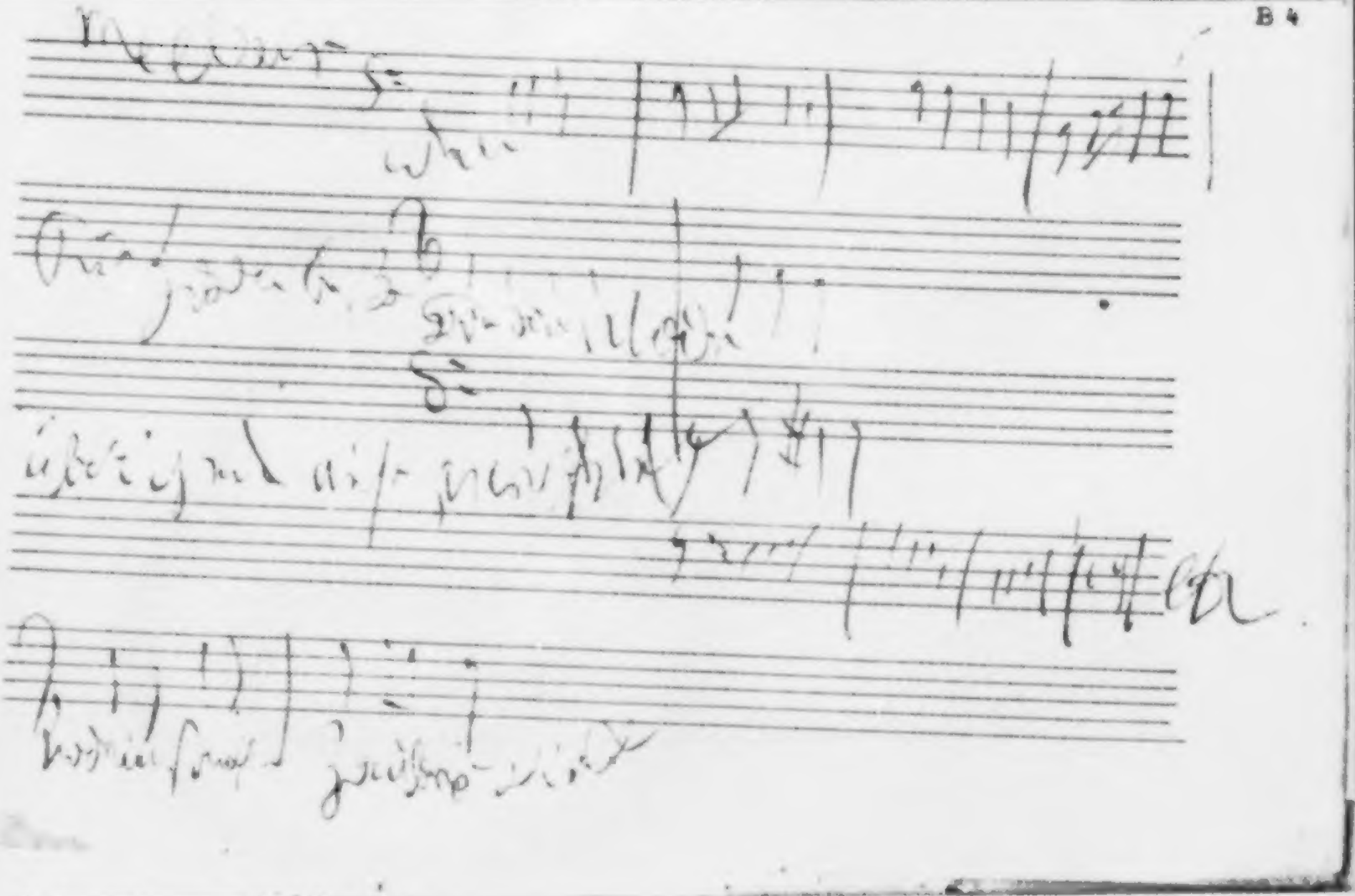
C. Eine Zuſchrift Beethovens an Herrn Moritz Schleſinger, von dieſem dem Verf. für das vorliegende Werk zugeſandt.

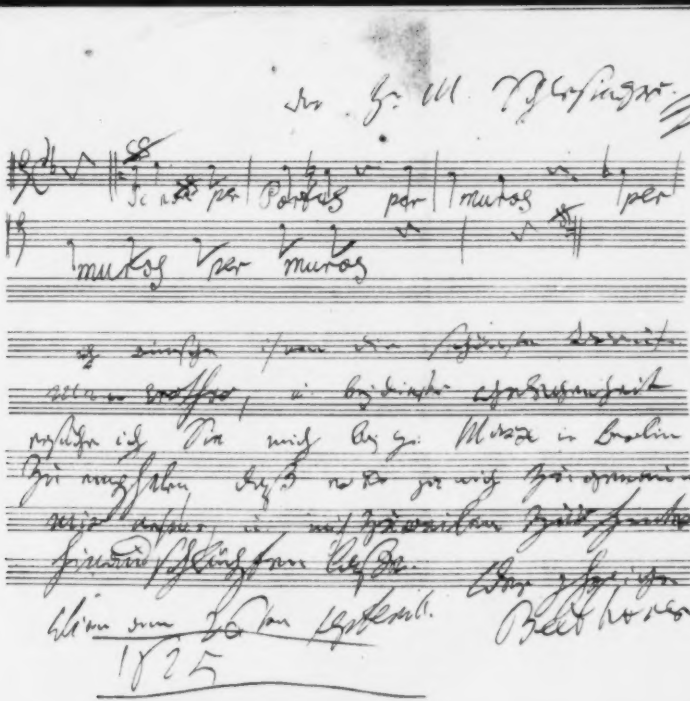
Der Verf. hatte 1824 die mit 1831 aufgegebene „Berliner allgemeine muſikaliſche Zeitung“ eröffnet und ſich mit Vorliebe und Ehrfurcht den Werken Beethovens zugewandt. Hierauf bezieht ſich die freundliche, ſcherzhafte Aeußerung Beethovens, der mehr auf die Geſinnung und Empfänglichkeit des Schreibers, als auf den fraglichen Werth der Mittheilungen geſehen zu haben ſcheint.











A

// Ich bin, der da ist //

// Ich bin alles, was ist, was war, und was seyn wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben //

// Er ist einzig von ihm selbst, u. diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Daseyn schuldig //

Bayerische Staatsbibliothek München